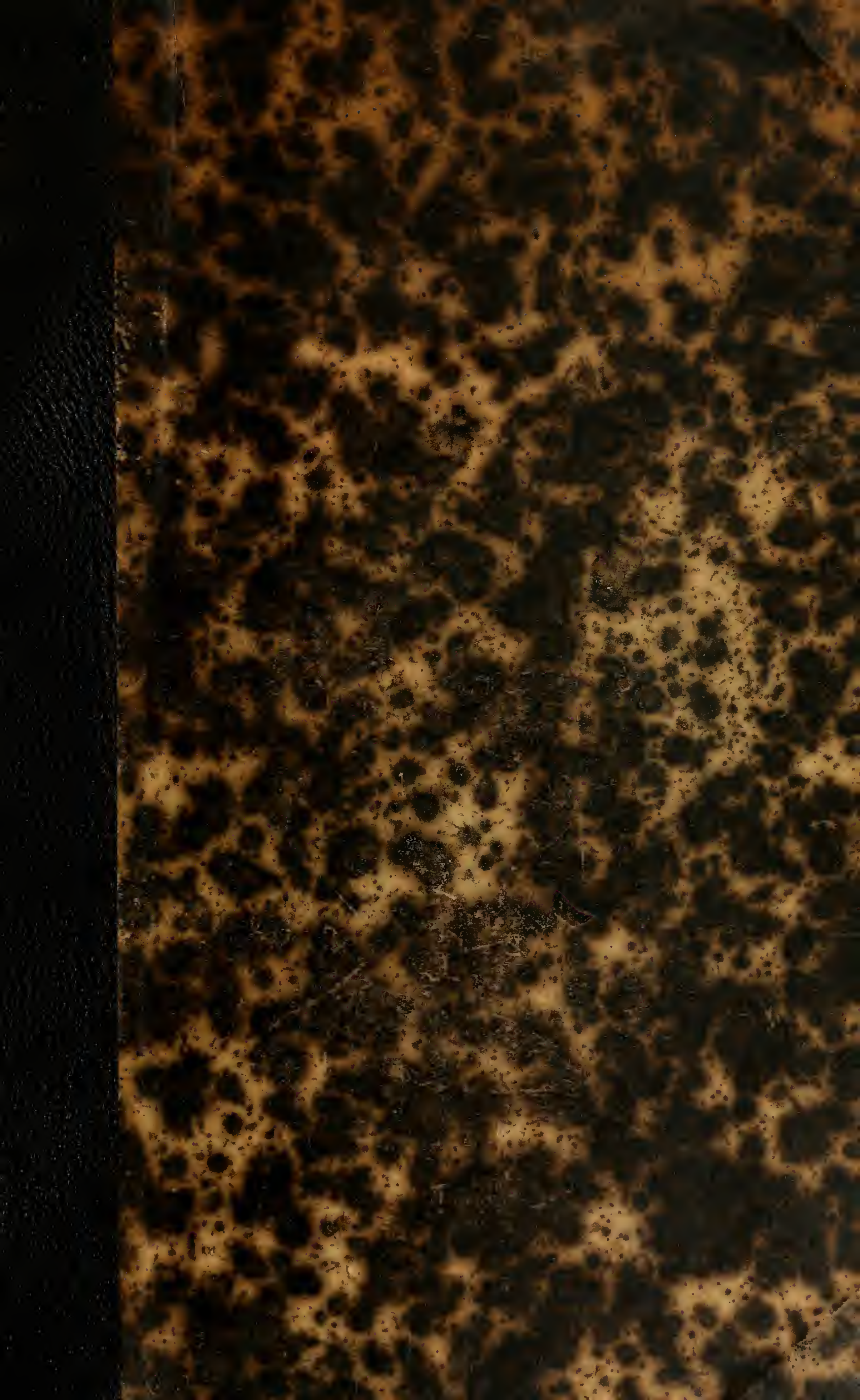



Accessions
421.819
Shelf No.
8046.35
FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
BOSTON PUBLIC LIBRARY
Received Nov. 10, 1888.



ESSAIS DE CRITIQUE MUSICALE

HECTOR BERLIOZ — JOHANNES BRAHMS

Du même Auteur

UN

SUCCESSEUR DE BEETHOVEN

ÉTUDE

SUR

ROBERT SCHUMANN

PARIS

DURAND ET SCHOENEWERK

4, PLACE DE LA MADELEINE

Paris. — Imp. G. Balitout et Cie, 7, rue Baillif.

LÉONCE MESNARD

ESSAIS
DE
CRITIQUE MUSICALE

HECTOR BERLIOZ

JOHANNES BRAHMS



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE

LIBRAIRIE SAGOT
RUE GUÉNÉGAUD, 18

1888

HECTOR BERLIOZ

> « Un voile épais semble quelquefois
> » placé sur les yeux de l'esprit, quand
> » on regarde d'un certain côté du ciel
> » de l'art, et empêche de voir les grands
> » astres qui l'illuminent; puis, tout
> » d'un coup, sans cause connue, le
> » voile se déchire, on voit et l'on rou-
> » git d'avoir été aveugle si longtemps.»
> (H. Berlioz.—*A travers chants.*)

Un peintre distingué et sincère entre tous, M. Fantin Latour, quitte de temps en temps le pinceau pour le crayon lithographique. La souplesse et la rapidité d'un procédé presque tombé en désuétude lui donnent le moyen non d'afficher (le terme serait malsonnant et tout à fait déplacé), mais de laisser voir par un témoignage sans détour, quoique indirect, ses prédilections musicales. Comparées à la lithographie telle qu'elle a été employée d'après Prud'hon et Eugène Delacroix, les compositions de M. Fantin Latour sont comme des esquisses que l'on mettrait en regard de dessins terminés. Par ce qu'elles ont de flottant, de légèrement indiqué, par ce qu'il y a de doucement fondu dans le mélange des hachures, entrecroisées avec habileté, qui en forment les parties ombrées, et les blancs à peine effleurés par le crayon, qui en sont la note claire, elles restent à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Le charme qui s'en dégage est bien celui d'apparitions douteuses, de réminiscences

fugitives empruntées à l'art, dont le privilège est de faire prendre leur essor aux plus beaux songes qui puissent captiver l'homme éveillé.

Un premier mouvement, qui n'est sans doute pas le bon, porte sinon à constater un écart, du moins à soupçonner une dissonance entre cette sorte de sujets et ceux auxquels M. Fantin Latour consacre de préférence sa palette. Ceux-ci livrent bien peu de chose aux fantaisies de l'imagination. Choisis avec soin dans un cercle fort restreint, ils ne dépassent pas les horizons de la vie domestique. Le *home*, animé par le culte des arts, ennobli par l'habitude de la lecture, tel est le milieu naturel de ces jeunes femmes que le peintre aime à nous montrer isolées ou groupées deux à deux. Occupées à un travail d'atelier ou bien accoudées sur une table avec un livre à la main, une fleur au corsage (on sait, du reste, que M. Fantin-Latour aime les fleurs pour elles-mêmes et les assortit de manière à tirer des groupes qu'elles composent des accords et des oppositions qui ne laissent rien à désirer), elles sont peut-être des femmes du monde à leurs heures, mais sans analogie avec les habituées de courses et de théâtres que représentent les tableaux et les pastels signés par de Nittis, encore moins avec les mondaines qu'affectionne M. Alfred Stevens. Celles-ci ont beau être chez elles; leurs pensées viennent du dehors ou bien y vont, ramenant ou cherchant de ce côté tout l'intérêt et tout le charme de leur vie. Chacune d'elles est à un point différent de la route qui va de la tentation à la jalousie, de la jalousie au repentir ou au remords. D'où viennent-elles, quand leur pied se pose sur le tapis d'un élégant boudoir ou d'une chambre décorée à la dernière mode, il n'est pas bien difficile de le reconnaître. Où vont les modèles féminins de M. Fantin, lorsque, élargissant le cadre ordinaire de ses intérieurs, il représente toute une famille s'apprêtant à sortir; on le devine presque à travers leur silence, tant l'honnête distinction des goûts se laisse lire sur les visages. Gageons que ni le monologue du jour ni

l'opérette qui fait fureur ne les attirent. Si le pinceau que tenait une main gracieuse est mis de côté, si la lecture commencée reste interrompue, la distraction cherchée ne serait-elle pas plutôt une de celles qu'offrent certains concerts de jour consacrés à la vraie musique, et par là n'y aurait-il pas de secrètes intelligences entre les personnages préférés par le peintre et les compositeurs favoris qu'il se plaît à illustrer?

L'un des derniers dessins de M. Fantin qui ont été transportés sur la pierre lithographique représente une figure féminine, tenant de la Muse et de la Victoire, qui passe en volant. Elle détourne un peu en arrière son gracieux visage, et porte, avec une palme et une couronne, une tablette encadrée où sont inscrits quatre noms de grands musiciens (1), pour trois desquels cette liste est déjà une liste mortuaire.

Quand des admirations communes s'entremettent, il est des invitations auxquelles on a peine à résister. La faute en est donc un peu à l'excellent dessinateur si la tentation nous est venue, non de tracer avec la plume un portrait de ces morts dignes de tant de regrets et de ce survivant qui approche à son tour de la gloire, mais de marquer des physionomies si dignes d'attention par quelques touches justes, s'il se peut, par quelques traits qui ne seront, plus d'une fois, que des points d'interrogation.

Telle est l'origine de ces modestes essais. Sur la destinée qui les attend, il n'y a nulle illusion à se faire. Produits en France, écrits apparemment en français, ils présentent une suite d'opinions, un ensemble de convictions incompatibles avec ce que l'on appelle généralement chez nous le goût musical. Un Français, du très petit nombre de ceux qui consentent encore à lire, y chercherait en vain l'amusement, cet amusement tout pur qui est après tout le plus avouable des bénéfices dus

---

(1) Berlioz, Schumann, Wagner, Brahms. (N. D. L. R.)

à des lectures courantes. Par contre, que d'occasions de se sentir choqué ou blessé ! Entre le fond de ce petit ouvrage et la destination que semble lui assigner la langue dans laquelle il est écrit, il existe une contradiction essentielle. Cette contradiction ne saurait prendre fin qu'à une condition, c'est qu'il fût donné à des idées absolument dépaysées de passer dans un autre idiome, c'est-à-dire de retrouver en quelque sorte leur langue naturelle. Ainsi seulement serait corrigé un défaut d'harmonie trop sensible. Ainsi, entre l'auteur et le petit nombre de ceux qui se hasarderaient à faire connaissance avec ses idées, l'accord s'établirait.

Un mot encore sur ce point. « La musique est le plus sensuel de tous les arts (1) ». Cette définition fut donnée au nom de l'orthodoxie catholique par l'un de ses plus fidèles représentants et le rationalisme scientifique, qui dispute actuellement à cette orthodoxie la direction de l'esprit français, ne pourrait faire mieux que de l'adopter de son côté sans scrupule. Elle a donc la bonne chance d'être éminemment, doublement française, à une condition toutefois, c'est qu'elle vise uniquement le genre de musique qui est à la portée de notre race, parce qu'il lui donne l'écho de ses sensations de prédilection. Quant à transformer un pareil jugement en une formule absolue, en un arrêt rendu au nom de l'esthétique, voilà qui serait la plus éclatante des hérésies en matière d'art. La meilleure preuve que l'auteur des pages qui suivent pût donner et de la force qu'il reconnaît à une hérésie de ce genre et de son peu de disposition à y tremper, c'était d'avoir, jointe au courage de les écrire, la certitude qu'elles ne supporteraient pas, autour de lui, la lecture.

Style descriptif, *Lyrisme*, tels sont les deux mots qui

(1) De Laprade. *Le sentiment de la Nature avant le christianisme* (p. LIV de l'Introduction).

se présentent, quand il s'agit de Berlioz et de ses œuvres. L'application qui s'en fait à ses compositions de début, à l'espèce d'autobiographie idéale qu'elles contiennent, n'admet aucune réserve. Sa propre passion du moment transformée en rêverie exaltée s'identifie avec ce motif principal qu'on a justement appelé après lui une idée fixe. Ce motif a ses intermittences comme dans la *Symphonie fantastique*, ses retours que précèdent de longues suspensions comme dans *Lélio*. Cette passion qui éclaire et échauffe tout autour d'elle a des feux singulièrement tournants, témoin la bizarre interversion qui a fait transporter d'un objet aimé à un autre la dédicace morale de la *Symphonie* (1). Voilà l'élément tout personnel qui occupe le centre de l'œuvre, qui en est l'âme et en constitue l'unité. La variété lui vient de cette suite de scènes qui mènent l'auditeur des terreurs et des divertissements bruyants de la vie aux apaisements souverains de la nature, qu'un orchestre si neuf et déjà si habilement nuancé propose successivement comme autant de diversions impuissantes, comme autant de fortes réactions qui échouent.

Plus tard, lorsqu'il choisit suivant sa fantaisie pour les traduire en musique un certain nombre de situations dans le drame shakspearien *Roméo et Juliette*, c'est bien encore une pensée analogue qui, pour une grande part, préside au choix et à la distribution des éléments essentiels de son nouvel ouvrage. Empruntée à l'*andante con moto* qui termine le dialogue, pour reparaître tour à tour dominante et comme mourante, dans l'*adagio* que Berlioz considérait comme l'expression la plus parfaite de son génie, la phrase principale que chante Roméo, tantôt intacte, tantôt démembrée et brisée, a bien la valeur et la portée d'un motif dominant. Bruits de rixe et provocations meurtrières, conte de fée brodé par l'or-

(1) Voir le travail si complet et si remarquable consacré à Berlioz par M. Edmond Hippeau, sous ce titre : *Berlioz intime* (Paris, 1883).

chestre, joyeux tumulte de fête et navrantes funérailles, tout cela passe et tourne autour de ces notes passionnées qui peuvent éclater jusqu'à devenir un cri de désespoir et d'horreur.

Entre le début de l'admirable *adagio* et celui de l'*Intermède* des *Troyens*, qui mériterait la même réputation, il est des analogies faciles à reconnaître. Cet *Intermède*, lui aussi, n'est-il pas une nouvelle, une dernière preuve en faveur de ce que l'on peut appeler le mode d'expression vers lequel incline le plus naturellement le génie de Berlioz ?

Le compositeur ne se contente pas de reculer à l'arrière-plan cette scène de la grotte entre Didon et Enée, qui était le point culminant de son drame ; il procède à son égard par voie de prétérition. A peine si quelques notes chantées se mêlent à cette symphonie, à ce *tableau musical* (le mot est de Berlioz, qui l'a employé dans une autre occasion). Les nymphes et les faunes passent et disparaissent, la tempête éclate, les invocations à l'Italie retentissent. Au milieu de tout le reste, deux pensées musicales prennent et reprennent un doux et persistant ascendant : l'une, cette fanfare étrange, mystérieuse, si éloignée de rappeler ce qui porte le nom vulgaire d'air de chasse ; l'autre, cette suave et limpide mélodie qui s'élève au-dessus des jeux paisibles des naïades. L'une et l'autre, la seconde surtout, avec ce qu'elle exhale de tendresse oublieuse et reposée, semblent franchir les limites de cette scène agitée et nous apporter un écho de ce qui se passe entre les deux personnages principaux du drame, de ce que le grand musicien a voulu dérober derrière le voile, tantôt obscurci à plaisir, tantôt redevenu transparent, de sa symphonie pittoresque.

S'agit-il d'un texte emprunté non plus à Virgile mais à Gœthe, de cette chevauchée vertigineuse de Faust et de Méphistophélès à travers les ténèbres, dont Berlioz a fait la *Course à l'abîme ?* Là encore, usant avec liberté, suivant ses tendances personnelles les plus accusées, de la

donnée poétique choisie par lui, il met en relief ce que Gœthe avait laissé dans l'ombre la plus indécise. Il montre des femmes et des enfants agenouillés au pied d'une croix (1). C'est qu'il lui fallait cet alliage de pieuse et pathétique tendresse pour tempérer ce que la page dont il s'inspirait présentait de purement fantastique.

L'importance respective prêtée à l'élément lyrique et à l'élément descriptif, l'assignation des emplois variés que le second de ces éléments peut recevoir font naître ou favorisent les effets de contraste. Nul compositeur n'a su tirer de ce genre d'effets un aussi heureux parti. Mieux vaut dire que le contraste, chez Berlioz, éclate à tout propos, qu'il s'agisse des scènes qu'il groupe en un même ensemble, ou bien des modes d'interprétation très divers dont il use pour tel genre spécial, le genre religieux, par exemple, ou bien de la physionomie complexe et jusqu'à un certain point contradictoire de plusieurs de ses personnages.

Avec ses mélopées sépulcrales, qui circulent traînantes autour de cette note unique, arrêtée, que tour à tour les voix et l'orchestre répètent obstinément, le *Convoi funèbre de Juliette* traduit en perfection la fixité morne de la douleur et ce vœu de perpétuité que prononcent les regrets, lorsqu'ils sont récents et intacts. L'effet produit est d'autant plus saisissant que l'entrain, le brio lumineux de la fête viennent à peine de s'éteindre comme de brillants reflets brusquement perdus dans des ombres épaisses. Qu'il y a loin des formidables retentissements du *Tuba mirum* aux sonorités adoucies, fluides et diaphanes de l'*Apothéose de Marguerite* qui couronne le *Faust*

(1) Serait-il téméraire de reconnaître dans cet épisode ainsi modifié la trace d'une de ces impressions toutes personnelles que Berlioz se plaisait à faire revivre sous la forme musicale? Nous savons par lui-même quelle émotion lui avait causée dans sa jeunesse la procession des Rogations « le cortège arrêté au pied d'une croix de bois ornée de feuillage... sa marche lente... sa mélancolique psalmodie. » — (Voir le récit vivement senti que M. Hippeau s'est plu à reproduire dans *Berlioz intime*, p. 186.)

et du chœur mystique qui termine la trilogie sacrée de l'*Enfance du Christ*, deux morceaux pour lesquels Berlioz a confessé une prédilection bien motivée, deux morceaux presque sacrifiés dans l'exécution des œuvres dont ils forment la conclusion, non seulement à cause de la place qu'ils y occupent, mais aussi parce que rien n'est moins efficace pour retenir l'attention lassée d'un public prêt à s'échapper que leurs qualités mêmes, dont la précieuse discrétion se refuse à tout éclat !

Il est intéressant de rapprocher du chant funèbre de *Roméo et Juliette* certaine page du *Kyrie* de la Messe des morts qui en contient le germe, mieux encore l'Offertoire (*Chœur des âmes du purgatoire*) avec le parti pris qui fixe les voix sur deux notes *la* et *si* bémol, psalmodiées cinquante-six fois de suite. Le chœur mystique qui devait être écrit plus tard pour l'*Enfance du Christ* peut, à son tour, être comparé au *Quid miser*, au *Quœrens me*. Prise en elle-même, cette Messe des morts offre à l'étude du contraste en général et de la manière de s'en servir, qui est celle de Berlioz, un texte aussi riche que possible. Plus d'une fois, en l'écrivant, son auteur a dû considérer comme le commencement de la sagesse et la condition essentielle de l'inspiration, la crainte de faire comme avaient fait Mozart et Cherubini, ses illustres devanciers. Il n'en a pas moins composé une œuvre pleine de surprenantes et troublantes beautés. De ces surprises, de ce trouble, l'opposition, l'antithèse est, sinon la raison unique, du moins l'élément principal. Ici, opposition entre le style de tel morceau et celui du morceau qui le suit immédiatement, si l'un, par exemple, est l'écrasant *Tuba mirum*, et l'autre, le *Quiă sum miser*, avec les timides effusions et les anxieuses réticences qui, interrompues sans effort et régulièrement reprises, en font le partage ; là, opposition entre les manifestations de sentiments contraires qui ne sortent pas des limites d'un seul morceau. Et ces manifestations elles-mêmes peuvent être ou simultanées ou successives. Elles sont simul-

tanées dans le *Dies iræ*, là où les parties vocales élevées font entendre ces notes groupées deux à deux, avec accent très marqué sur la première, de manière à redoubler leurs soupirs, leurs sanglots, qui le cèdent peu à peu aux frissons de l'épouvante. Elles sont successives vers la fin du *Rex tremendœ*, lorsque les grondements de l'orchestre s'interrompent pendant quelques instants seulement pour livrer passage à la simple supplication qui s'abrège en une note syncopée suivie d'une note enlevée. Dans tout le cours du morceau n° 8 (*Hostias*), les reprises graves et soutenues des parties de chant alternent uniformément avec l'émission grossie et renforcée, autant qu'elle peut l'être, par les sonorités groupées de huit trombones, de l'accord dont ces parties vont diviser entre elles les notes composantes. Que cette alternance, que cette manière de donner le ton et d'y insister, produise des effets qui tiennent à l'association, au groupement, soit; il n'en est pas moins vrai que la diversité frappante des timbres qu'implique cette sorte de dialogue entre les voix et une seule famille d'instruments y introduit une intention manifeste d'antithèse.

Enfin, la contradiction entre le sens que l'auditeur attache naturellement à telles paroles sacrées et celui que le musicien en a tiré, n'est-ce pas encore un effet de contraste et n'est-ce pas celui que produit le *Lacrymosa* de Berlioz ? S'il faut en croire l'auteur, ce morceau eut la bonne fortune d'obtenir ce qu'on appelle un succès de larmes. Ce genre de succès n'aurait-il été dû, principalement, au motif chanté d'un tour mélodique tout à fait italien, que ramènent tour à tour, au milieu du morceau, les tonalités d'*ut* majeur et de *la* majeur ? En tout cas, il semble bien incompatible avec les parties dominantes de ce magnifique morceau, qu'il s'agisse de la péroraison, où s'annonce, dirait-on, le grand chœur de la Réconciliation de *Roméo*, ou bien de ce début agité par le retour régulier des secousses, des sursauts à contre-temps que multiplie un rythme implacable,

bizarre, terrifiant certes, mais nullement touchant, comme l'est au suprême degré le *Quœrens me*. On dirait que Berlioz s'est attaché avant tout à la seconde partie du texte qu'il traduisait, au membre de phrase qui parle du Jugement et que, dans le partage impliqué par ce mot, c'est aux clameurs, aux grincements de dents qu'il a entendu assigner une place privilégiée. Tout au moins, les élus n'occupent ici que le second rang et les mouvements tumultueux, les violents tressaillements de l'orchestre et des voix qui viennent en avant, répondent infiniment mieux aux visions du dernier jour, que la placidité relative du morne début qui donne le ton au *Dies iræ* lui-même.

Qui ne s'en rapporterait à Wagner, lorsqu'il vante les mérites de l'orchestre de Berlioz, de cet orchestre qui, dès l'abord, éclipsait, repoussait à un rang inférieur les tentatives faites jusque-là par l'École française? A ce point de vue encore, les oppositions se multiplient, les antithèses abondent dans l'œuvre du maître. Tantôt il concentre ses masses instrumentales, tantôt il les divise; tantôt il assemble et appesantit ses notes pour frapper violemment sur un même point; tantôt il les allège et les éparpille. L'ouverture du *Carnaval romain* fait passer comme d'éblouissantes traînées de sons de telle à telle région de l'orchestre avec une habileté comparable à la prestesse sûre, infaillible de l'exécutant qui porte l'archet d'une corde sur l'autre ou fait glisser ses doigts sur les notes d'un clavier. Tels, mais plus fréquemment amenés et ménagés avec une habileté souveraine, s'épancheront chez Wagner ces larges et frémissants courants, dont il aimera, lui, à faire jaillir des tubes de ses puissants instruments de cuivre la dernière onde, le jet le plus retentissant.

Ailleurs, au début de l'ouverture du *Roi Lear* ou bien encore dans *Roméo et Juliette*, au moment où le prince intervient pour apaiser les querelles qui mettent aux prises les serviteurs des Capulets et ceux des Montaigus,

l'orchestre prête celles de ses voix dont le ton convient le mieux à la déclamation, à la proclamation, et, dans le *Roi Lear* surtout, cette déclamation a quelque chose de si largement expressif qu'elle semble préluder au fameux prologue instrumental de la scène du mancenillier dans l'*Africaine*. L'accompagnement de l'air de Mephistophélès : *Voici des roses*, dont celui du Cardinal dans *Benvenuto Cellini* formait comme une préparation plus ou moins lointaine, est tout entier rejeté vers la basse; parti pris qui favorise une association plus grave et plus intime avec le chant. Les timbres destinés à imprimer à une scène un caractère lugubre et morne sans monotonie ne se trouvent-ils pas, mieux assortis que nulle part, à la fin des *Troyens* dans le chœur des prêtres de Pluton? C'est la légèreté même que le scherzo de la *Reine Mab*, avec cet essaim de notes ailées, piquantes, qui s'échappe des instruments à vent et à cordes, alternant à de très faibles intervalles. On n'en finirait pas si on voulait désigner avec preuves à l'appui ce que Berlioz sait obtenir de chacun des instruments pris en soi et montrer comment, à cet égard, la parfaite justesse de son goût reste à l'unisson de son génie. Qu'il suffise de saisir au passage dans la Course à l'abîme (*Damnation de Faust*) certaines notes de hautbois aigrement stridentes et vraiment *vipérines* (comme on l'a dit du même instrument à propos de l'emploi que lui donne Gluck), ou bien de rappeler les vagues suspensions, les fréquentes reprises de ces parties de cor qui, dans l'*Intermède* des *Troyens*, ne retenant de la fanfare que le rythme, murmurent des plaintes amoureuses et des soupirs étouffés.

Enfin, c'est une dernière sorte de contraste que celle qui tient à certaines inconséquences qu'il n'est pas difficile de relever chez les personnages que Berlioz appelle à vivre de la grande vie de l'art. Inconséquence heureuse s'il en fut que celle qui introduit dans ce rôle de Méphistophélès l'air déjà cité : *Voici des roses*. Rien de plus contraire à l'idée d'une personnification satanique, que

cette inspiration si calme, si élevée. Là, et là seulement, le compagnon de Faust cesse d'être le *malin*, pour se transformer en un génie protecteur et bienfaisant; jusqu'à un certain point il devient un démon dans l'acception favorable qu'avait conféré primitivement à ce mot l'esprit hellénique (1). Invraisemblance non moins étrange, celle qui prête de beaux élans vers la vie pastorale à cet artiste raffiné, doublé d'un spadassin, que fut, de son aveu même, Benvenuto Cellini. Celle-là nous a valu l'air : *Sur les monts les plus sauvages*, dont les premières notes devaient reparaître tout au commencement du *ballet des Sylphes* de la *Damnation*. Berlioz avait à placer un trans port lyrique qui valait bien la peine d'être noté. Il l'a mis sous le nom de son Benvenuto; au fond c'est à Lélio, c'est à Harold que revenait le droit de l'exprimer, ou plutôt c'est Berlioz qui, pour son propre compte, chante en ranimant par le souvenir ses exaltations juvéniles, comme il le fera plus tard encore, ayant, cette fois, Chorèbe pour prête-nom (2).

Après Berlioz, il était réservé particulièrement à ce représentant éminent de l'Ecole française qui est M. Saint-Saëns d'user avec succès, pour l'expression musicale, de ce même moyen puissant de captiver l'attention. Chez lui le contraste devrait offrir un caractère plus impersonnel et moins subjectif, en même temps qu'affecter une importance plus ouvertement déclarée. Comment oublier cette belle composition intitulée *La Lyre et La Harpe*, où le contraste, grâce aux conditions d'alternance qui le font valoir en le redoublant, est comme le rythme intellectuel, le balancement intime et obligé de l'œuvre? La même remarque serait justifiée encore avec une évidence plus ou moins frappante par des œuvres purement instrumentales, telles que le *Rouet d'Omphale*, la *Danse Maca-*

---

(1) C'est exactement le sens que reçoit le mot *daimôn* dans l'invocation à Zeus de M. Leconte de Lisle, si énergiquement traduite par M. Massenet (*Les Erynnies*).

(2) Air : « Mais le ciel et la terre » dans la *Prise de Troie*.

bre, partagée entre un ricanement sec et la douloureuse angoisse que ce ricanement bafoue, *Samson et Dalila*, où la protestation de la force vaincue et soumise domine, ne fût-ce que pour un instant, la légère et triomphante malignité de la faiblesse féminine. Enfin, pour en revenir au drame musical proprement dit, serait-il bien aisé de citer à côté du finale du premier acte de *Henry VIII* d'autres exemples aussi saisissants, aussi profondément tragiques, se rapportant au même ordre d'effets? C'était vraiment pénétrer au cœur de son sujet et lui arracher pour le produire au jour ses derniers secrets, que d'établir et de poursuivre un pareil dialogue musical entre la déclaration d'amour et le *De profundis* qui accompagne les derniers pas du favori marchant au supplice; que de faire s'appeler et se répondre avec des accents d'une si frappante netteté le caprice sensuel qui offre le partage d'un trône et le caprice sanguinaire qui s'exerce à jouer avec la hache; scène capitale d'une grande œuvre dont le sens caché, le sens terrible éclate là tout entier, sur ce point culminant où des termes extrêmes, des éléments contraires se rapprochent, se touchent, tendent à se confondre.

Le contraste est un des facteurs de ce qu'on appelle proprement l'*humour*. Si l'art musical est susceptible de caprices vraiment humoristiques, cette appellation reviendrait de droit au bizarre accouplement de la *Ronde du Sabbat* et du *Dies iræ*, dont Berlioz a fait l'épilogue de sa Symphonie fantastique. L'*épithalame grotesque* de *Béatrice et Bénédict* inclinerait plutôt vers la parodie, et la fugue pour rire de la *Damnation de Faust* n'est autre chose qu'une imitation ironique, une sorte de caricature tracée avec des notes.

Faire rimer dans la poésie musicale l'enthousiasme avec le sarcasme serait chose assez difficile et qu'en tout cas Berlioz n'a pas tentée. Mais, comme écrivain, il a usé mieux que personne du droit de rapprocher et de mettre en contact ces deux dispositions d'esprit si con-

traires. Seulement ses admirations restent trop ferventes pour admettre l'ombre de la plaisanterie, et l'absence de gravité caractérise essentiellement l'*humour* (1). Si les convictions graves et fermes de Berlioz firent de lui le premier de nos critiques d'art musical, c'est ailleurs, c'est dans plus d'une page incisive et mordante de ses écrits si variés qu'il serait curieux de rechercher des traits d'*humour* proprement dits.

Du reste, entre le caractère même de Berlioz et sa destinée, n'y a-t-il pas un contraste ou plutôt un conflit vraiment tragique? Quel nom conviendrait mieux à ce supplice d'un homme de génie dont les créations, si elles ne sont pas absolument incompatibles avec le goût musical de la nation à laquelle il appartient bien plutôt par son origine que par ses facultés exceptionnelles, ne seront jamais, en dépit d'hommages apparents où l'ostentation a une large part, vraiment senties parmi nous que par une rare élite ? Ce supplice dura autant que la vie de Berlioz ; il lui arracha, au lieu de banales protestations, l'accès d'ironie suprême qui lui fit placer, en forme d'épigraphe avant la première page de ses Mémoires, puis comme une épitaphe inscrite sur la dernière, la traduction et le texte des vers terriblement humoristiques par lesquels le Macbeth de Shakspeare bafoue le ridicule néant qu'on appelle la Vie.

Un conflit tragique ! Ce mot nous ramène à examiner rapidement la question de savoir jusqu'à quel point les œuvres de Berlioz destinées au théâtre sont franchement dramatiques. Lui-même a dit (et nul ne songerait à excepter *Benvenuto Cellini*, *Béatrice et Bénédict*, *les Troyens* de cette appréciation strictement équitable) : « Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et

(1) Voir l'analyse à la fois si profonde et si ingénieuse des vraies conditions de l'*humour*, par laquelle M. Paul Stapfer a éclairé et, on pourrait ajouter, épuisé le sujet (*Shakspeare et l'Antiquité*, 2e partie, p. 447 et suivantes).

l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres ou le calme le plus profond (1). »

Il cite comme pièces à l'appui l'*Enfance du Christ*, la scène du ciel dans la *Damnation de Faust*, et le *Sanctus* de sa *Messe de Requiem*, oubliant que le *Septuor* des *Troyens* avait parfaitement le droit d'être compris dans cette courte énumération.

Assurément, le mot *dramatique*, pris *lato sensu*, représenterait naturellement un équivalent ou un abrégé de la définition donnée par Berlioz. Mais le même mot ramené à une acception plus étroite implique, comme une condition essentielle de l'action tragique, le jeu de passions contraires, c'est-à-dire le conflit dont nous parlions tout à l'heure. Ce conflit qui éclate avec tant de puissance dans tel *finale* de *Henri VIII*, de *Don Carlos* ou d'*Otello*, dans tel ensemble de *Tannhauser*, dans telle magnifique scène du premier ou du deuxième acte d'*Hérodiade* (2), est-il bien facile de le découvrir dans le drame lyrique de Berlioz ? Serait-il tout à fait paradoxal d'avancer que, s'il figure vraiment en quelque endroit de son œuvre, ce serait dans le prologue querelleur et tapageur de *Roméo et Juliette* (3), lequel précisément n'est pas écrit pour la scène ?

---

(1) *Mémoires*, p. 461.

(2) *A mon approche, quel trouble!* (scène V du 1er acte) — *Allegro* final du 2e acte. — La page de Berlioz qui se prêterait le mieux à une comparaison avec la belle page de Massenet, citée en premier lieu, est bien le récit de la mort de Laocoon dans la *Prise de Troie*. Cette analogie ne résulte pas seulement de la puissance soutenue des effets, elle réside dans la conception générale des deux morceaux et dans le plan adopté de part et d'autre. Seulement, le récit de Berlioz est un fragment d'épopée mis en musique, et, là encore, il n'y a pas conflit.

(3) Ce prologue motive une singulière observation. Il était arrivé à Berlioz de diriger contre le duo d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, où Achille et Agamemnon font assaut de colères et de menaces, une

Ces magnifiques ensembles qui s'appellent le *Serment de la Réconciliation* (Roméo et Juliette), le chœur : *Gloire à Didon*, le *Septuor* des *Troyens*, le chœur de *Benvenuto Cellini* : *Honneur aux maîtres ciseleurs,* et le grand finale carnavalesque du même opéra, supposent non le conflit, mais au contraire le concours dans un sentiment ou dans un entraînement commun de tous ceux qui y participent. Que ce sentiment commun soit de nature à éclater et à faire explosion ou bien qu'il ne sorte pas des limites de la rêverie la plus sereine, la plus purement contemplative ; que cet entraînement se traduise par les notes lancées en l'honneur de l'art, avec un si mâle et si franc enthousiasme, que le grand musicien s'est plu à enchâsser dans des dessins d'orchestre travaillés à la façon des plus fines œuvres de la plastique, ou bien qu'il s'empare d'une foule entière affolée par le plaisir, et que le compositeur, avec des souvenirs d'Italie ranimés, exaltés par sa puissante imagination, nous rende ce brouhaha de fête publique, de carnaval romain tellement assourdissant en même temps que si clair et, qu'on nous passe l'expression, si logiquement désordonné ; ici comme là, ce qui ressort et domine, ce n'est pas une lutte (1), c'est

---

critique parfaitement fondée, mais enveloppée de réserves spirituelles et respectueuses à la fois plus que suffisamment justifiées par l'admiration de l'auteur des *Troyens* pour l'auteur d'*Armide*. N'est-il pas curieux de voir Berlioz reprendre pour son compte, à l'usage de la querelle allumée entre Capulets et Montaigus, la formule de Gluck, le trille obstiné qui la caractérise, et qui mieux est, avoir raison et réussir pleinement en la reprenant ? Banale et presque vulgaire, quand il s'agissait de traduire le courroux majestueux de deux héros, dont l'un s'appelle le *Roi des Rois*, elle redevient tout à fait opportune entre gens de bien moindre noblesse, qui se disputent et en viennent aux mains.

(1) Dira-t-on que le chant mis par le compositeur dans la bouche d'Enée, au moment où il va quitter Carthage, est consacré à l'expression d'une lutte morale ? Soit ; mais il importe de remarquer que la lutte dont il s'agit est celle d'une âme aux prises avec elle-même, et que, parmi les formes et les combinaisons d'ordre tragique, la plus voisine du lyrisme, quand elle ne relève pas exclusivement de lui, est assurément le monologue.

un accord de sentiments tranquille ou bruyant, mais toujours et, avant tout, un accord. Hymne à la concorde, hommage grandiose de reconnaissance rendu par un peuple à sa reine, accalmie harmonieusement cadencée, tumulte d'une mascarade populaire arrêté, dompté, ramené, sans rien perdre de sa fougue et de son brio, aux conditions d'un « tableau musical » de la plus haute valeur, tout cela, sous des diversités manifestes, présente ce caractère commun de ne faire prédominer sans partage qu'un ordre de sentiments à la fois, de prêter un écho puissant à une sorte d'unanimité morale sans divergences et sans discordances. Régulièrement soulevés ou paisiblement aplanis, resserrés ou dilatés jusqu'à déborder, tant de flots d'harmonie ne forment qu'un seul courant qui coule ou se précipite dans le même sens.

S'agit-il de scènes où les masses chorales n'interviennent pas, là encore l'originalité de Berlioz, le charme irrésistible qu'il exerce sont en raison directe de la consonnance morale qui persiste entre ses personnages. Son plus beau duo d'amour, placé en quelque sorte sous l'invocation de l'auteur du *Marchand de Venise* par l'origine et le choix du texte, est celui d'Énée et de Didon, rêve extatique traversé par de flatteuses réminiscences. S'il s'est souvenu cette fois de Shakspeare, il n'a pas songé à Musset en écrivant le merveilleux nocturne à deux voix de *Béatrice et Bénédict*, et cependant on n'imagine pas un développement musical plus poétique et plus parfait de ce titre : *A quoi rêvent les jeunes filles*. Il en est un peu autrement dès que les agitations nécessaires de l'action réclament leur part. Entendez plutôt le dialogue de Cassandre et de Chorèbe, dans la *Prise de Troie*. Est-ce qu'en passant du beau chant, si largement affectueux : *Reviens à toi, Vierge adorée*, au maladroit *Allegro* : *Quitte-nous dès ce soir*, on ne se sent pas précipité, comme par une chute subite, des régions du rêve en pleine réalité ? Comme il est temps que le genre descriptif assure au compositeur cette revanche qui est l'*Entrée d'Andro-*

maque! Pour la même raison, le duo : *Quand des sommets de la montagne*, est un des morceaux les plus médiocres de l'opéra de *Benvenuto*, un morceau dont la faiblesse dépasse l'insignifiance et touche à la vulgarité.

Quoique le sujet en ait été choisi par Berlioz lui-même, *Benvenuto Cellini* montre ce que certaines exigences de convention peuvent coûter à un autre compositeur et par contre-coup au librettiste qui travaille de concert avec lui. En ce qui est des sujets adoptés par le grand compositeur sans le moindre soupçon de commande et traités avec une indépendance sans mélange, les nécessités de l'action, les convenances de l'intrigue ne sont guère pour lui qu'une gêne dont il faut se débarrasser, coûte que coûte, ou un souci tout à fait négligeable. La manière de composer telle qu'il nous la fait connaître pour son *Faust*, telle qu'il la pratiquait sans doute en tout et partout, montre bien à quel point chez lui le lyrisme primait le drame. Elle donne à un penchant favori ce qu'elle refuse à l'esprit de suite, cette sorte d'interversion si fréquente en vertu de laquelle viennent en avant et dominent les parties de telle ou telle de ses œuvres qu'on peut appeler contemplatives, et qui représentent bien souvent un superflu, un magnifique superflu, tandis que les parties essentielles du drame, celles qui constituent le nécessaire, restent relativement sacrifiées.

Ce nécessaire, il le cherche après coup avec « acharnement », c'est son mot ; mais durant la poursuite, il lui arrive plus d'une fois, comme il l'a dit à propos de *Béatrice et Bénédict*, comme il aurait pu le dire à propos de *Benvenuto Cellini*, de se perdre dans les « broussailles ». Il en est de ces broussailles, dont la banale contexture oppose comme un repoussoir aux trois ou quatre ravissantes éclaircies de sa comédie musicale, il en est, et d'assez épineuses, dans la *Prise de Troie*, tandis que nul embarras de ce genre ne nuit aux *Troyens à Carthage*.

Tendre les fils et remplir les intervalles d'une intrigue, nouer des transitions, serrer la trame d'une action tragique, en se souvenant de cette recommandation d'un poète latin, ami, lui aussi, du *divin* Virgile (1) :

..... *Tantùm series juncturaque pollet,*

c'était là, en effet, pour Berlioz, battre les buissons sans espoir d'être sérieusement payé de ses peines. Tâche ingrate pour un créateur de génie, le plus exposé de tous, peut-être, à retomber au-dessous de lui-même, lorsque la liberté illimitée de l'inspiration ne le reportait pas à son vrai niveau, à ce niveau qui dépasse tellement la commune mesure. Ce n'est pas à lui, en effet, qu'il fut jamais permis d'appliquer l'aphorisme banal : *Qui peut le plus, peut le moins*. Le *plus*, pour lui, c'est tel air, tel chœur destiné à entrer plus tard dans son *Faust*, et qu'il cite pour l'avoir entendu intérieurement, suivant les hasards du voyage et de l'inspiration, soit en Bohême, soit en Hongrie, soit même en plein Paris. Sans la moindre préoccupation de la place précise que l'un ou l'autre de ces morceaux isolés serait appelé à remplir et des passages intermédiaires par lesquels ils se rapprocheraient et se rejoindraient, il les notait comme à la lueur soudaine d'un éclair. Le *plus*, c'est encore chacun des trois magnifiques monologues qui marquent trois points culminants dans la *Damnation de Faust*, c'est-à-dire l'air chanté par Méphistophélès sur les bords de l'Elbe, dont il a déjà été question, la méditation solitaire de Faust, dans son cabinet de travail, qui ouvre la seconde partie de cette légende dramatique et l'*Invocation à la Nature* qui est contenue dans la quatrième : — l'une, avec les enlacements insidieux de cette harmonie qui va glissant et serpentant jusqu'au moment

(1) La dédicace : *Divo Virgilio* figure en tête de la partition des *Troyens*. On sait que Berlioz a de plus donné dans cet ouvrage une traduction musicale de deux beaux vers du poète latin appropriée avec un art exquis.

où la plus éloquente des dissonances (1) fait éclater un dernier cri de douleur; — l'autre, par le juste équilibre maintenu entre le chant et l'orchestre, rendant avec une telle ampleur les mouvements mystérieux et les fécondes agitations de la vie universelle et, au-dessus d'eux, les élans d'un esprit superbe et dominateur.

Ainsi sont entrés dans le poème des *Troyens à Carthage* bien d'autres épisodes, ou lyriques, tel que ce chant du jeune Hylas, inspiré par le regret de la patrie absente, qui est l'idéal même de la nostalgie, ou purement descriptifs, comme les entrées des matelots, des constructeurs, des laboureurs (celle-ci est une vraie merveille par la douceur agreste de sa mélodie, la sobre gaieté de son rythme, et l'aisance des modulations que fait valoir l'alternance des timbres, jusqu'à cette cadence finale que prépare une si heureuse transition entre la tonalité de *si* majeur et celle de *si* mineur).

Berlioz s'était plu à faire ressortir la justesse de caractère que doivent à une heureuse adaptation des motifs musicaux les trois morceaux de *Guillaume Tell* de Rossini qui, signalant successivement l'arrivée des laboureurs, des pasteurs et des pêcheurs, sont comme la représentation juste et la fidèle expression vocale des habitudes, des occupations favorites des cantons helvétiques(2). Serait-ce par une louable émulation, par une sorte d'hommage rendu à ses admirations juvéniles que Berlioz aurait voulu caractériser à son tour et à sa façon trois des principales actions de la colonie tyrienne établie à Carthage? Il est certain en tout cas que ce défilé relevé par de charmants effets d'orchestre, concourt, avec le magnifique chœur : *Gloire à Didon*, à tempérer, sinon à

---

(1) Le *fa* dièse mineur donné par la voix sur un accord ainsi composé : *la* dièse, *ut* dièse, *mi* et *sol*.

(2) Voir dans le *Contemporain* du 1er février 1882 la réédition avec quelques variantes, autorisée par Mme Chapot, nièce de Berlioz, et par son mari M. le colonel Chapot, de l'analyse musicale de *Guillaume Tell*.

sauver, la concession légère, peut-être nécessaire, que le maître a cru devoir faire au même instant. On ne peut guère se dissimuler, en effet, qu'il y a beaucoup de *bravoure* dans l'air que la Reine de Carthage chante et recommence à chanter.

Hors-d'œuvre purs, le chant d'Hylas, l'entrée des laboureurs, etc. Mais sans ces hors-d'œuvre, la simplicité du sujet antique que Berlioz préféra pour en tirer la plus classique de ses œuvres, suffisait-elle à tout ? En juxtaposant les pièces de cette splendide mosaïque musicale, il appréciait comme il convient le mérite intrinsèque de tel ou tel fragment précieux qu'il y insérait. On lui fit assez voir, en imposant à son œuvre les mutilations d'usage, qu'aux yeux du grand nombre ce qui ne se rattache pas étroitement au sujet, à l'action, ne saurait tirer de soi la moindre recommandation (1). Le duo entre Anna et Didon fut épargné comme se rattachant intimement au sujet ; mais on lui fit l'injure de le trouver trop long ; on mutila en idée, par le désir, cette merveilleuse application de l'art musical à l'analyse psychologique, l'une des plus adroitement conduites que le théâtre puisse offrir. La définition est acceptable, nous le croyons, pour quiconque daignera étudier d'un peu près en leurs tours, détours et retours, avec les malicieuses répliques et les sous-entendus de l'orchestre, les suggestions d'abord timides d'une sœur qui devine le nouvel amour de sa sœur, les réticences délicates de celle-ci et, devant une affirmation plus hardie, cette fuite vers les souvenirs et les regrets, en vue d'éluder l'aveu. Ici, pour cet échange de légères provocations et de tendres ripostes, deux voix féminines tour à tour s'écartent et s'unissent. Dans le

---

(1) C'est en vertu du même principe que, dans le *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, toutes les fioritures du rôle de Dinorah sont et seront toujours glorifiées, tandis que les chants épisodiques du troisième acte, pleins de couleur et de vie et auprès desquels bien des pages de cette partition inégale pâlissent, ont tant de peine à se faire aimer pour eux-mêmes.

duo de *Béatrice et Bénédict*, deux voix féminines inséparables expriment à ravir la plus exquise des consonnances morales. Ici comme là, avec même grâce et même souplesse, un charme égal s'insinue et se répand.

La partition des *Troyens à Carthage* n'est désignée en quelque sorte comme opéra en cinq actes que par le sous-titre. Le titre qui figure en première ligne l'indique comme étant la deuxième partie du poème *lyrique* les *Troyens,* faisant suite à la *Prise de Troie.* Le fait est trop significatif pour qu'on le néglige. Du reste, il n'est pas besoin d'en tenir compte pour être tenté de comparer jusqu'à un certain point cette partition à tel recueil, à telle suite de pièces poétiques signée d'un même nom glorieux et, sous un titre commun, faisant succéder l'ode à l'élégie, l'hymne au chant d'amour. Par contre, serait-ce vraiment dénaturer la signification d'un opéra tel que les *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner, que d'en considérer les parties dialoguées comme une série de conversations admirablement orchestrées, où chaque personnage apporterait son quant à soi, sinon invariable, du moins n'admettant que de faibles variantes? Des deux côtés, l'action proprement dite laisserait à désirer, bien plus à désirer que dans des œuvres telles qu'*Etienne Marcel* ou *Hérodiade.* Or, il ne paraît pas que, depuis le temps où vécut Berlioz, une impatience presque intolérante de suivre, d'animer l'action sans la perdre de vue un instant, de s'y attacher au détriment de tout le reste ait cessé d'aiguillonner les spectateurs français qui assistent à n'importe quelle représentation théâtrale. Il est vrai que jadis la haute critique d'art faisait honneur au génie national d'un certain don de tempérer l'une par l'autre, de concilier heureusement dans le domaine des arts plastiques comme dans celui de la musique des tendances qui ailleurs s'accusaient jusqu'à s'exclure mutuellement. C'est ainsi que dans le *Pré aux Clercs* on a reconnu un compromis entre Rossini et Weber. Dans cet ordre d'idées, la mosaïque musicale des *Troyens*, où s'ac-

complit au profit d'un genre supérieur et avec une cohésion plus intime la fusion entre le drame lyrique de Gluck et l'orchestration de Beethoven, représenterait une des conquêtes les plus légitimes du génie français.

La *Prise de Troie,* que les intentions de l'auteur rendaient inséparable des *Troyens,* fournit, de son côté, matière à plus d'une remarque qui confirmerait les considérations déjà présentées. Ils appartiennent bien à ce style néo-classique créé par Berlioz, enrichi depuis par les *Érynnies*, de M. Massenet, ces deux chœurs, ces deux prières adressées, l'une aux dieux protecteurs de la Cité, l'autre à Cybèle, l'une si virile, véritable invocation de combattants, de héros, l'autre si féminine, toute pénétrée d'une piété si humble et par moments si éplorée, lorsque de sinistres grondements d'orchestre ravivent les alarmes au fond des cœurs. C'est de l'épopée et non du drame que relève le court, mais si touchant tableau musical qui montre au premier plan Andromaque, son jeune fils est le vieux Priam, passant silencieux, tandis que les autres personnages et, mieux encore, l'orchestre entrent danleurs pensées et révèlent le secret de leurs âmes. Bientôt tout se tait; le lent et triste cortège s'éloigne, suivi par les soupirs du hautbois et par les notes égales d'une basse monotone. Autre narration épique, très développée, celle-là, et vraiment formidable, bien qu'exempte de tout appareil descriptif, ce récit musical de la mort de Laocoon, qui est comme un long cri d'horreur partagé entre les masses vocales et les masses instrumentales, ce récit, qui porte et fait peser sur tant de sonorités lourdement oppressées des redoublements d'épouvante.

Pour s'en tenir aux *Troyens à Carthage*, on ne saurait trop déplorer l'oubli dans lequel paraît être tombé ce chef-d'œuvre. Avec le *Roi de Lahore* et *Henry VIII,* avec *Roméo et Juliette* et *Sigurd* (pour dire mieux encore) ne forme-t-il pas la série restreinte des drames lyriques d'origine française, qui, de nos jours, aura vraiment illustré la scène? Il ne figure pas encore avec *Benvenuto*

Cellini, récemment acclamé à Leipzig qui reste la capitale de l'art musical, dans le répertoire international commun à toutes les grandes villes de l'Europe, sauf Paris, tandis que l'exclusion qui l'écarte du répertoire restreint et à peut près immuable de notre grand opéra va de soi. A cet égard, Berlioz est loin d'être seul en cause, et l'ostracisme qui le frappe en même temps que bien d'autres a des raisons multiples et profondes. Elles intéressent le moraliste au moins autant que le critique d'art, et ce serait se faire illusion que de compter, pour en diminuer la force, sur ce grand redresseur de torts, qui est le Temps !

N'est-ce pas un singulier partage en fait de distractions musicales que celui qui semble désormais consacré à Paris entre l'après-midi du dimanche et l'après-dîner de tous les jours, entre ce qu'on appelait jadis l'heure des vêpres et l'heure de la comédie ? — A l'heure des vêpres, il se trouve dans plus d'une salle un public nombreux pour applaudir non seulement les chefs-d'œuvre du genre symphonique proprement dit, mais d'importants fragments d'opéras signés de noms naguère redoutés ; et c'est, il faut bien le croire du moins, le culte épuré de la musique qui règle ce salutaire emploi des loisirs du dimanche. Là, en effet, rien ne parle aux yeux ; le sujet adopté par le compositeur n'est pas discuté. Faust et Lohengrin se montrent et chantent en habit noir ; Elsa et Marguerite en toilette de ville; le décor brille par son absence. — A l'heure de la comédie, il se trouve encore un public pour remplir de vastes salles ; est-ce le même ? est-ce un autre ? En tout cas, ce qu'à ce moment un goût dominant ou, pour mieux dire, ce qu'un besoin impérieux exige de la musique ne ressemble guère à ce qu'on obtenait d'elle tout à l'heure. Ici, avant tout, il faut qu'elle entre dans la préparation de tel ou tel de ces mélanges suspects, dosés avec plus ou moins de dextérité, dont l'un se substitue si prestement à l'autre, au gré de la mode. La chose ne se discute pas ; elle s'impose

en dépit de bien des euphémismes, de bien des complaisances décevantes, de plans en l'air incessamment renouvelés. Avis à quiconque songerait à monter ou à remonter, en vue des représentations du soir, un drame lyrique non compris dans la liste écourtée que consacre une sorte de prescription. Prétendre avec cela au succès, ce n'est ni plus ni moins que s'attendre au miracle!

Rien ne fait mieux ressortir les difficultés insurmontables qui existent à cet égard que cette sorte d'impartialité dans la disgrâce qui fait un sort commun aux étrangers et aux nationaux. Les mêmes courants, les mêmes vents contraires repoussent les chefs-d'œuvre lyriques anciens et modernes produits hors de chez nous et rejettent comme ne nous appartenant pas les créations du même ordre dues à ce groupe de compositeurs encore jeunes, le plus nombreux, le plus brillant, quoique le moins encouragé qui ait jamais honoré la France. Hier, c'était le tour de l'*Hérodiade* de M. Massenet, du *Samson et Dalila* de M. Saint-Saëns. Aujourd'hui, c'est celui des œuvres de MM. Joncières, Lenepveu, Gouvy, B. Godard, etc... Sur bien d'autres encore sera prononcé le *compelle egredi*. N'a-t-on pas assisté à la condamnation sommaire et sans appel prononcée contre un opéra tel que la *Reine Berthe* de M. V. Joncières, à l'émigration d'une œuvre aussi distinguée que la *Judith* de M. Charles Lefebvre? Un chef-d'œuvre dans toute la force du terme, la *Lyre et la Harpe*, n'a-t-il pas été demander à l'Angleterre une sorte de grande naturalisation? Devant la fin de non recevoir appliquée ainsi à des œuvres qui, destinées ou non au théâtre, ont le tort d'appartenir à un genre sérieux et d'être supérieurement traitées; en face du public, qui ne cesse d'opposer l'insurmontable objection, comment ne pas se rappeler ces fortes paroles d'un juge clairvoyant et profond des choses humaines :

« .... Derisore d'ogni sentimento alto se non lo crede
» falso, d'ogni affetto dolce, se lo crede intimo... Troppo

» grave è la colpa della quale hanno a impetrare per-
» dono, la superiorita (1)? »

Paris restant inexorable, espérer quelque chose de la France serait vain. En dehors des exemples magnifiques donnés par la ville d'Angers et suivis de près ou de loin par trois ou quatre autres chefs-lieux de département, une tentative notable de décentralisation artistique aura permis à quelques Lyonnais d'entendre les premiers *Etienne Marcel.* Mais bientôt après, dans la même *grande ville,* il devait se trouver un public pour siffler, ou peu s'en faut, les *Nozze di Figaro.* Léger symptôme, mais symptôme ajouté à bien d'autres de cette barbarie *acquise* vers laquelle la religion entendue d'une certaine manière par les classes supérieures, la démocratie pratiquée dans un certain sens par en bas, peuvent incliner, de concert et sans relâche, telle société abondamment pourvue des bienfaits de la civilisation matérielle.

Ce n'était pas la moindre singularité de cet effort inusité (la première représentation d'un opéra de Saint-Saëns !), que de se manifester tout près d'une région presque déshéritée en ce qui est du sens musical.

Et pourtant (encore un contraste, et des plus bizarres), à cette même région appartient, par son origine, le créateur plein de génie et d'enthousiasme qui a écrit la *Damnation de Faust* et les *Troyens.* Oui, un caprice ironique du sort fit naître le compositeur romantique par excellence, ainsi qu'un illustre représentant de la peinture contemporaine atteint et convaincu entre tous de mélancolie (2), parmi ces hommes des frontières, si éloignés de l'un et de l'autre par les tendances qui font d'eux en tout

---

(1) Leopardi, *Pensieri.*

(2) M. Hébert. — Notons en passant dans le même sens et signalons comme absolument étrangère à l'esprit local, à l'esprit du terroir, la délicatesse sincère, presque féminine, de sentiment et de touche qui distinguait le paysagiste Achard.

C'est bien à Grenoble que parut, il y a deux ans, sous ce titre : « *De la vérité dans l'art musical*, par un amateur, » une étude aussi

temps et vis-à-vis de toutes choses des « *raisonneurs* » et des « *intéressés* » (1).

Il est bien vrai que le sagace et consciencieux biographe de Berlioz, M. E. Hippeau a cru devoir relever dans cette physionomie morale si digne d'étude, comme marque d'origine, certaine « crainte d'être dupe », dont Stendhal avait fait quelque chose comme une variante Dauphinoise de la peur du ridicule, incompatible (et non en Dauphiné seulement), avec toute sociabilité aimable et vraie. En admettant que cette qualité ou ce défaut ait pu, à l'avantage du grand compositeur, corriger et tempérer les inconvénients d'un orgueil précoce par certaines réserves de conduite plus ou moins adroites, il faut convenir qu'un pareil trait de caractère jurait singulièrement avec les admirations non moins précoces, sincères jusqu'à la naïveté, et si franchement déclarées, par lesquelles, chez lui, le Dauphinois se démentait autant que se révélait l'homme de génie, né en terre ennemie.

Est-ce trop dire, quand on parle de cette région, à laquelle les curiosités réfléchies des pays du Nord restent aussi étrangères que les entraînements expansifs des ardentes contrées du Midi ? L'impuissance absolue d'admirer, tout au moins une incapacité relative d'admirer comme il faut et où il faut, n'entre-t-elle pas nécessairement dans la constitution intellectuelle de l'homme qui est tout calcul ? (2).

étrangère que possible, par la distinction des aperçus et la justesse de l'accent à l'étroitesse et au *convenu* du goût provincial. Mais l'auteur de cet opuscule si digne d'être mieux connu, est-il Grenoblois ?

(1) Michelet (*Histoire de France*, tome II, page 71), caractérise ainsi les Dauphinois.

(2) Au sujet de cette infirmité morale, relevons un symptôme, un signe qui a bien son sens et sa valeur. Dans le pays où l'on voit ce produit intellectuel qui est l'homme d'affaires presque exclusivement offert et demandé, un autochthone, un seul, s'est avisé récemment d'écrire et, la plume à la main, d'étudier les arts au point de vue de leur principe commun. Ce principe, quel est-il suivant l'auteur de la curieuse et intéressante *Esquisse d'une esthétique*, M. Marcel Reymond ? L'utile. Et c'est ainsi que cet écrivain très intel-

S'il appartient à cette province, où la gloire de Berlioz rencontre plus de défiance qu'elle ne suscite d'orgueil, de réaliser en perfection le type humain ainsi défini, faut-il s'étonner que l'indifférence publique en fait d'art musical y soit immuable, à peu de chose près comme une loi de la nature ? A cet égard, la distance est faible, moralement parlant, entre la *petite ville barbare* (1), (c'est ainsi que Berlioz appelait le lieu de sa naissance) et telle autre ville, fort voisine de celle-là, qui se met à prendre des airs de grandeur (2). En fait de chefs-d'œuvre dus à l'auteur de *Faust* et des *Troyens*, connaîtra-t-on jamais, là-

---

ligent, qui ailleurs s'était attaché à réfuter, non sans succès, certaines conséquences excessives tirées par M. Taine de l'influence des milieux, est devenu lui-même comme une preuve vivante de cette influence. Il a vu le musée de sa ville fréquenté par les militaires de la garnison qui y trouvent chaleur en hiver, fraîcheur en été, car cela fait du bien. Il a pu voir la même opérette figurer durant un hiver entier sur l'affiche du théâtre, car cela épanouit la rate et cela fait encore du bien. Il a reconnu (ce qui n'est pas difficile) que, du plus bas au plus haut, la science, devenue l'unique force motrice de l'esprit, exerçait sa prépondérance de manière à ce que chacun, suffisamment muni par elle,

Et, sa *thèse* à la main, demandant son salaire,

s'arrogeât le droit d'être placé, casé, nourri par l'Etat. Et il a voulu dire fièrement son fait à l'Art en ces termes : « Toi aussi, rapporte. Tu n'es rien, si tu ne sers à quelque chose ». Manière de dire bien française, mais plus dauphinoise encore, peut-être, que française.

(1) La Côte Saint-André.

(2) Une ville de plus de 50.000 âmes pour laquelle, à mesure que grossit et monte de proche en proche le flot irrésistible des mœurs de la démocratie, le goût des jouissances de l'esprit et des illusions du sentiment irait déclinant et se perdant au point que l'organisation d'un concert (pour ne parler que de cela), y deviendrait un fait quasi prodigieux, vous la chercheriez sans la trouver dans l'un de ces Etats grands et petits, où, grâce à l'équilibre maintenu entre les Lettres, les Arts et les Sciences, ces Sciences envahissantes et usurpatrices, la civilisation intellectuelle préserve encore son intégrité. Mais dans cette partie des pays de race latine qui est la province française, le phénomène n'est pas rare. Si la statistique possède des éléments certains pour établir ce que l'invasion du phylloxera enlève à la richesse d'une contrée, il est à regretter que les données matériellement exactes, fassent défaut, quand il s'agit de déterminer ce que ces trois fléaux réunis, l'opérette, le café-concert et l'orphéon, auront bien pu coûter à la musique.

bas, autre chose que la fameuse *Marche hongroise*... laquelle n'est pas de lui, bien qu'il y ait mis du sien ? Il est vrai que, depuis peu, le nom de Berlioz a fini par être placé au coin d'une rue de cette grande ville, à deux pas d'un théâtre voué à l'opérette et d'une salle de concert qui ne fonctionne que pour les loteries pieuses ou laïques. Pourquoi demander plus ? Avoir la rue pour soi, en fait de gloire, quoi de mieux, par le temps qui court ?

En faveur des partitions que Paris condamne au silence et au bannissement, l'exil ouvre encore des refuges, le silence fait place, ailleurs, à une vie retentissante et à l'éclat de la scène. En sera-t-il toujours ainsi ? Un sentiment de fierté nationale nous persuade que notre civilisation d'aujourd'hui tout entière, avec son mélange de profits et de pertes, ne peut manquer de devenir le patrimoine du genre humain et que, par suite, les révolutions accomplies chez nous, dans le domaine du goût, sont appelées à faire le tour du monde. Si le fait est vrai, si les initiatives qu'il nous arrive de prendre méritent d'exercer un attrait sans réserve, toute grande cité européenne ou extra-européenne réalisera tôt ou tard pour son propre compte le type que nous sommes en train de parachever, celui de la *ville où l'on s'amuse*, et alors c'en sera vite fait des hautes manifestations de l'art musical. Avec le drame lyrique, il aura perdu sa couronne. Qui réveillerait alors, au fond des bibliothèques où reposeraient leurs pages notées ces ci-devant chefs-d'œuvre devenus muets : *Orphée* et *Armide*, *Euryanthe*, *Obéron*, *Fidelio* (1) et

---

(1) Il nous souvient que jadis, au sortir d'une représentation de *Fidelio* où l'éminente cantatrice, Mme Viardot, s'était surpassée, un Français de nos amis s'écriait : « Quelle admirable démonstration de l'immortalité de l'âme ! » L'hyperbole était louable, tout en compromettant terriblement, il faut l'avouer, l'indépendante souveraineté de l'art avec les conjectures et les audaces dogmatiques de la philosophie et de la théologie. Mieux vaut réserver à l'art la part légitime et qu'on ne saurait lui ôter, le pouvoir de faire don à ses initiés, à ses élus, d'une sorte de vie supérieure, divinement abondante en récompenses et en consolation, et cela au beau milieu de cet état de discorde et d'impuissance morale qui

Lohengrin, *Tannhauser* et les *Troyens?* Seule l'opérette, la toujours jeune opérette ouvrirait et fermerait la marche, avec son train de chansons toutes neuves et d'airs assortis, égrillards si l'on veut, obscènes quand il faut, invariablement à l'unisson de ces deux dernières expressions de l'esprit français devenu, par hypothèse, l'esprit universel, qui sont la parodie et la *blague*.

Entre les deux plus éminents de ceux qui, parmi nous, auront victorieusement réagi contre cet avilissement croissant de la *noble* musique (1), quelle singulière différence de caractère, de rôle, de situation prise, il est permis de relever! L'un, l'auteur de *Roméo et Juliette*, de *Mireille*, du *Médecin malgré lui*, aura réussi (chose rare!) à être prophète en son pays, pour bien des raisons, et à quel prix? S'il n'est pas l'inventeur du chauvinisme musical, il aura du moins su jouer de ce sentiment, de cette passion, avec une habileté consommée; il en aura été l'incomparable metteur en œuvre. Sous les couleurs du patriotisme, en même temps que sous le voile transparent d'une douce et mystique exaltation, son orgueil, devenant respectable autant qu'aimable, aura pu abonder en formes détournées et en euphémismes choisis pour faire entendre, au lieu de la proclamer crûment, cette vérité, nous allions dire ce dogme :

---

s'appelle la vie terrestre. En ce qui est des hyperboles que peut suggérer *Fidelio*, cherchons le mot pour rire dans la proposition que mit en avant, il y a quelques mois, la plus accréditée de nos Revues, celle que l'on voit si zélée à refaire contre Wagner la campagne faite d'abord contre Berlioz. Cette proposition, sérieusement présentée par un critique musical des mieux pensants consistait à rendre l'opéra de Beethoven acceptable, à le civiliser en quelque sorte, moyennant l'adjonction d'un ballet. Restait à marquer l'instant propice, le moment psychologique, où le divertissement souhaité devait tomber du ciel, devant les très simples péripéties du drame si austère avec ses douceurs infinies et les splendeurs de son triomphe moral, qui passe du préau d'une prison au fond d'un cachot pour revenir du cachot au préau. C'était le *hic! Risum teneatis.*

(1) Expression employée par l'illustre romancier anglais auquel toute noblesse d'âme fut si familière, par Dickens.

Hors des doctrines que je prêche et des modèles donnés par moi et par Mozart, pas de salut. Avec l'auteur de la *Damnation de Faust*, de la *Messe des Morts* et des *Troyens*, il en va bien autrement. Son orgueil réputé intraitable, n'eut, au fond, d'autre origine que les froissements trop légitimes causés par l'injustice persistante de ses compatriotes. Et quelles consolations apportèrent à ce sentiment de sa valeur méconnue les admirations haut placées dont il s'attacha à justifier, à honorer, à célébrer le choix jusqu'à s'élever par là au premier rang dans la critique d'art! Certes, par les qualités incisives qui recommandent et mettent en relief tout ce qu'il écrivit, jusqu'aux pures facéties, il est bien nôtre. Mais, aux préférences que nous venons de rappeler, comme aux directions maîtresses de son génie de compositeur, reconnaissez en lui ce qu'il est devenu de si bonne heure, un fils adoptif de l'Allemagne.

Il ne faut jurer de rien; il ne faut douter de rien. Au moment même où les lignes qui précèdent étaient livrées à l'impression, un phénomène étrange, surprenant, se produisait au centre de la province où naquit Berlioz. On a pu y voir, on a pu y entendre un public, dont l'indifférence en matière musicale semblait ne laisser nul espoir, acclamer et redemander un fragment important de la *Damnation de Faust* (le menuet des Follets), très soigneusement interprété par un orchestre qui n'en était pas à son premier trait d'audace. Le prodige est-il de bon augure? Aura-t-il un lendemain?

L. M.

JOHANNES BRAHMS [1]

Si nous ramenons vers Schumann une attention qu'il a déjà fixée, nous lui appliquerons (sans prétendre que ce soit assez pour définir son génie musical) tout ce que contient le mot allemand *innig* (2). A vouloir enfermer dans les bornes d'une simple et brève épithète la définition de la puissance créatrice qui appartient à J. Brahms, on risquerait plus encore qu'avec Schumann ; mais le danger se découvrirait plus vite et, par conséquent, on est moins exposé à le courir. Appeler Brahms un éclectique serait l'amoindrir, en diminuant la valeur propre des accommodements, des transactions, des mélanges presque toujours heureux, quoique non exempts de subtilité et d'efforts trop hardis, qui caractérisent sa manière et témoignent de son génie. Ce qui est certain, c'est qu'entre les genres, les formes du style musical, les tonalités et les rythmes, il aura ménagé des rencontres, conclu des alliances faites pour exciter le plus vif intérêt. A

---

(1) J. Brahms a été déjà présenté au public si restreint que charme la musique sérieuse, grâce à un très consciencieux travail de M. H. Imbert, dont l'*Indépendance musicale* aura eu les prémices. Eu égard à la puissante originalité d'un tel Maître, une étude plus développée ne paraîtra peut être pas superflue.

(2) Intime.

la faveur de bien des courants divers et mêlés dont la tendance commune est de s'élargir et de s'étaler, il aura pressé, précipité un flot de sentiments surabondant et comme impatient de toute contrainte.

Plus ouvertement symphonique, peut-on dire, dans sa musique de chambre, si admirable en général (sauf quelques recherches hasardées, quelques témérités que nous nous permettons de signaler) que dans ses symphonies même (1), il ne s'est pas abstenu d'introduire jusque dans des compositions destinées à l'orchestre, et, plus directement encore, dans ses charmantes sonates pour piano et violon, le souvenir et le style de ces Lieder dont nul n'aura, au même degré que lui, élargi le sens, varié et transformé l'accent (2).

Il convient donc que les explications présentées, moins pour tenter une interprétation esthétique de telles œuvres que pour se donner le plaisir d'en prendre plus d'une à sa source, ou de la suivre dans ses amples détours jusqu'en ses passages brusqués s'il en est, admet-

---

(1) Nous faisons allusion principalement à certaine propension vers des accouplements de rythmes trop ingénieux, qui, par moments, rendent un peu hésitant, un peu cahotant, ce *processus* musical auquel Brahms sait communiquer tant de franchise et d'ampleur.

(2) Lieder, musique de chambre, genre symphonique; nous ne saurions prononcer ces mots sans un triste retour vers ce qui se passe, ou plutôt vers ce qui manque, près de nous. En ce qui est des Lieder, rien, absolument rien, en France, ne saurait correspondre à ce genre d'inspirations et d'effusions si naïves, souvent, si dramatiques parfois, au nombre desquelles bien des chants dus à Brahms tiennent une place si distincte, un rang si haut. La musique de chambre ! Elle avait eu ses entrées à l'Exposition universelle de 1878. On sait qu'elle ne les aura pas à celle de 1889, et très probablement la symphonie orchestrale ne sera pas plus heureuse. Ce n'est pas que notre jeune école, en dépit de l'indifférence du dehors, s'abstienne de donner signe de vie dans l'une ou l'autre de ces deux directions. Il suffirait de citer d'abord les noms de MM. Saint-Saëns et de M. G. Fauré, auxquels il ne serait que juste d'en ajouter une dizaine d'autres. Mais le public auquel s'adressent ces œuvres, représente une élite. Or, se déranger et prendre de la peine en vue d'une élite, n'est-ce pas une disposition absolument contraire aux tendances de notre époque ?

tent plus d'un correctif en évitant une intempestive rigueur. La mesure et la proportion ne sont pas toujours ce qui frappe d'abord chez les artistes qu'un goût passionné d'indépendance et une visible aversion à l'égard de toute limite entraînent à franchir plus d'une barrière de convention, au risque de violer en apparence des frontières naturelles. Raison de plus pour que la critique qui s'adresse à eux, réserve de son mieux le bénéfice de ces qualités.

La remarquable originalité de Brahms n'exclut pas d'ailleurs, tant s'en faut, le respect des hautes traditions. Seulement les modèles qui se sont imposés à lui avec le plus d'autorité ne sont pas les plus rapprochés, les plus récents, ceux qu'il pouvait trouver à côté de lui. S'il arriva à Schumann, faisant plus que s'intéresser aux débuts de ce nouveau venu, de prononcer de fort bonne heure sur lui, sur son avenir, des paroles presque divinatoires, ce n'est nullement une raison pour que l'auteur du *Paradis et la Péri* et de *Manfred* soit considéré comme son maître, dans l'acception propre du mot. Un juge tout à fait autorisé, un excitateur sans pareil, voilà surtout ce qu'il fut vis-à-vis de lui.

Les rapprochements directs ou près de l'être que l'on pourrait établir entre les deux compositeurs restent partiels et se laissent aisément compter. Les premières productions que Brahms ait publiées à la suite des chants très courts, de style populaire, écrits pour les enfants de Schumann, sont les sonates dédiées à Joachim et à Mme Clara Schumann. L'influence fort légitime qu'implique ce dernier nom se découvre surtout dans les *andante* de ces sonates (dont l'un est formellement écrit, lui aussi, dans le style populaire, tandis que l'autre y tient d'assez près). Elle se décélerait, à notre avis, dans le finale du second quatuor pour instruments à cordes. La manière du prédécesseur immédiat de Brahms ne semble pas étrangère non plus au premier *allegro* de la symphonie op. 68. Ne s'accuserait-elle pas

surtout dans la partie médiane de ce morceau, caractérisée par des dessins hachés qui aboutissent à des séries d'accords plaqués et par de courtes et menues parcelles de motifs distribuées entre les instruments qui se les renvoient sous forme d'échos? Signalons aussi dans les *Caprices* et *Intermèdes* pour piano seul op. 76, un retour, vers le style des *Kreissleriana*, retour heureux sans la moindre trace d'imitation servile, peut-être avec un surcroît d'impétuosité et de véhémence se faisant jour à travers les combinaisons harmoniques et les alliances de notes les plus finement chatoyantes. Laissons après cela aux chercheurs de similitudes la satisfaction de constater, de marquer un trait commun entre tel mouvement *un poco maestoso* de l'*Akademische fest ouverture* (op. 50) et telle rentrée orchestrale faisant partie d'un morceau non moins majestueux du *Fils du Roi* (*Kœnigssohn*) (1) dû à R. Schumann. Si jamais ce qu'on peut appeler la note énergique de Schumann, cette note qui a en général, chez lui, plus de jet que d'abondance, perça, éclata avec toute son intensité d'expression et jaillit d'autant plus haut que le sentiment où elle prend sa source est plus profond, c'est bien là et autour de ce point. La même note avec le même accent triomphal revient chez Brahms et retentit de nouveau. Rencontre heureuse pour les amateurs de ce genre de curiosités, rencontre dont une extrême rareté rehausse le prix.

Mendelssohn reste étranger, lui, à cette question d'origine et de relations directes; y engager son nom tiendrait presque du paradoxe (2).

Enfin, entre Wagner et Brahms, il y a cette différence

---

(1) Paraphrase musicale d'un texte poétique de Uhland.

(2) Il est bien vrai que dans le finale du 3e quatuor pour piano et cordes de Brahms, des connaïsseurs raffinés ont pu signaler quelques points de contact entre les deux compositeurs. Mais, à regarder de près, ne sont-ce point là de ces jeux de physionomie qui dénotent moins une conformité véritable d'expression qu'une sorte de fausse ressemblance ?

fondamentale que le premier est avant tout un incomparable réformateur, ou, si l'on aime mieux, le vrai créateur du drame lyrique, tandis que le second n'a rien écrit encore pour la scène. Tout au plus, telle page de la cantate de *Rinaldo* (1), dont M. Ad. Jullien, dans son ouvrage intitulé *Gœthe et la Musique*, s'est complu à donner une fine et complète analyse, peut laisser distinguer quelques vestiges d'un wagnérisme de détail, plus ou moins apparent encore en quelques autres passages des œuvres du maître (2). Le style qui prédominait dans *Rinaldo* marque de nouveau son empreinte dans les deux *Ouvertures* de date plus récente, intitulées l'une *Académique* et l'autre *Tragique* (op. 80 et 81). Avec cette désignation exclusive de tout sujet déterminé, celle-ci mériterait bien d'occuper une place honorable, non loin de ces deux autres ouvertures qui tiennent un rang si éminent dans l'œuvre de Beethoven et dans celle de Mendelssohn, annonçant, appelant par leurs noms propres *Coriolan*, *Ruy Blas*, les deux drames que chacune d'elles absorbe en un énergique résumé. Elle n'offre pas, il est vrai, les effets de brusque éloquence que produisent, dans l'une ou l'autre de ces

---

(1) Le passage visé ici est celui qui a pour texte chanté ces paroles :

Pour la seconde fois, je la vois apparaître et gémir, etc.

(2) C'est ainsi que non seulement par le rythme, mais par les progressions harmoniques, tour à tour assourdies et retentissantes, qui obéissent à ce rythme, certaines parties du finale du trio (op. 8) se rapprochent du chœur des matelots du *Vaisseau fantôme*. C'est ainsi encore que dans le finale du quatuor en *la* majeur pour piano et cordes (op. 26), le membre de phrase composé de *staccati* accompagnés d'appoggiatures et légèrement détachés (sauf l'accent fort portant sur le *mi* naturel qui se montre dès la sixième mesure pour revenir plus tard) semble tenir d'assez près à l'une des formules favorites qui marquent le rôle de Hans Sachs dans les *Maîtres chanteurs*. Cette dernière partition présente, dès l'Ouverture, l'emploi d'un triolet unique comme terminaison d'une phrase réglée par le rythme binaire. Ce procédé, que Wagner lui-même a renouvelé avec beaucoup de charme et de puissance dans son *Siegfried* à l'approche du réveil de Brunehilde et ailleurs encore, nous le retrouvons prêtant un trait caractéristique à tel ou tel *andante* de Brahms.

créations de premier ordre, la lutte déclarée ou le dialogue persistant qui mettent aux prises une irrésistible tendresse et une volonté inexorable comme le destin. Un style plus soutenu y prépare avec une solennité plus régulière, y fait valoir, par des transitions habilement ménagées, richement nuancées, l'entrée de motifs pleins d'une saine vigueur ou d'une compassion débordante, sans préjudice de tel épisode reposant, rattaché à l'ensemble par l'idée mère qui en règle les ingénieux et agréables balancements, mais se distinguant par une tournure dégagée et un accent piquant. De l'*Ouverture Tragique* et de l'*Ouverture Académique*, si remarquables par cette tenue solide, majestueuse, que viennent rompre et détendre à propos l'art de la modulation et la recherche heureuse de développements incidentés sans surprises affectées et sans digressions vaines, il est permis d'induire que le jour où leur auteur se déciderait à affronter le genre dramatique, il ne songerait guère à marcher sur les traces de Wagner. Sur ce terrain encore, tout en y portant ce mélange de renouvellements et d'innovations que lui doivent d'autres genres, il inclinerait vraisemblablement vers des combinaisons qu'on pourrait dire *classiques*, sans attacher à cette expression la moindre intention dénigrante.

I

On ne saurait contester que Brahms, entre tous les symphonistes de notre temps, a droit au premier rang, qui lui a été assigné, du reste, par un juge aussi compétent que M. Ad. Jullien. Il convient même d'ajouter immédiatement que cet honneur lui revient à un double titre.

D'abord, il a écrit deux *Sérénades* pour petit (1) et grand orchestre, œuvres instrumentales d'un caractère doux et tendre, où sé retrouvent et se répandent en plus d'un endroit les grâces familières, insinuantes, d'un Mozart; puis il a composé en outre quatre symphonies proprement dites, dignes d'une étude approfondie. En second lieu, on sent que pour lui la préoccupation de l'orchestre est présente, absorbante, alors même qu'il ne fait pas un appel direct aux masses instrumentales. De Beethoven, on a pu dire avec une parfaite justesse que ses sonates pour piano représentent comme des *cartons* de symphonies. Au sujet de Brahms, il serait permis de faire une remarque analogue, sauf une réserve que viendrait compenser, il est vrai, un *à fortiori*. La réserve porterait sur le genre impliqué par le mot *sonate*. Si Brahms a désigné sous ce nom ses deux premières œuvres pour piano, qui témoignent de beaucoup d'indépendance et d'une mâle énergie, s'il a écrit sous le même nom, mais avec des intentions de style sensiblement différentes, trois compositions concertantes qui tiennent un rang fort distingué dans sa musique de chambre, cela ne tire pas à conséquence. Le piano lui doit surtout, au lieu de ces pièces à sujet dont Schumann avait été si prodigue, quelques fantaisies courtes et nerveuses. Ses *rhapsodies*, ses *pièces pour clavier*, etc., caprices auxquels ne manquent ni le désordre passionné ni l'étincelante audace, continuent, dans leur genre, et soutiennent avec éclat une tradition recommandée par des noms tels que ceux de Stephen Heller et de Schumann. C'est, en particulier, aux ravissantes *Novellettes* de ce dernier que se rattacherait, avec sa division tripartite, avec l'alternance de vigoureux élans et de molles langueurs, que cette division favorise et fait ressortir, la première des *rhapsodies* (op. 79). L'emploi de ce

(1) L'ampleur et la continuité sans monotonie de l'expression recommandent particulièrement cette rêverie harmonieuse, homogène, qui, dans la *Sérénade* pour petit orchestre porte le titre : *Adagio non troppo*.

même genre de division avait été tenté pour la première fois par le maître, lorsqu'il composait le finale de sa première sonate pour piano (op. 1). Il devait se montrer de nouveau et beaucoup plus tard dans les vives et mordantes oppositions du second morceau de son quintette pour cordes (op. 88), mais s'y montrer pour la forme plus que pour le fond ; car, au vrai, la même donnée harmonique préside au second thème qui, avec son rythme de sicilienne, tranche en apparence sur le premier, et à la stretta si légère qui, après la reprise du motif principal, ne présente, elle aussi, qu'une transformation imprévue de ce même thème. L'analyse du charmant *allegretto* de la troisième symphonie permet de reconnaître une nouvelle application, aux liaisons admirablement ménagées, du procédé que nous désignons sous le nom de division tripartite.

Il est à remarquer que les morceaux assez peu nombreux écrits par Brahms pour le piano seul ne laissent nullement désirer ce surcroît de dignité que leur conférerait l'intervention des masses instrumentales. Leur style et le mode d'interprétation préféré par l'auteur sont bien d'accord pour en faire de purs monologues, rêveurs ou fougueux. On peut ajouter toutefois que la première de ces compositions, c'est-à-dire la sonate (op. 1), en outre de ses qualités propres, a le mérite (nous parlons surtout du finale) de laisser deviner la préparation et comme l'ébauche, rapidement mais sûrement tracée, de certaines idées musicales destinées à s'affirmer plus tard, par exemple dans le premier morceau du trio (op. 8) et dans l'*Intermezzo* du quatuor (op. 25).

C'est aux différentes parties de la musique de chambre due à notre auteur (deux sextuors, deux quintettes, six quatuors, quatre trios, trois sonates concertantes), c'est, en premier lieu, aux sextuors, aux quintettes ou à tel ou tel quatuor, que s'applique, avec une force au moins égale, la remarque suggérée par les œuvres du même ordre auxquelles reste attaché le nom incomparable de

Beethoven. Il est donc tout naturel de se persuader que le mode de translation pour orchestre dont MM. E. Magimel et Karl Muller-Berghaus ont cru pouvoir user pour celles-ci conviendrait tout autant à celles-là. C'est peut-être trop peu dire encore. Expliquons-nous. Si un grand nombre des œuvres que Beethoven s'est abstenu de destiner à l'orchestre aspirent visiblement aux suprêmes honneurs de l'instrumentation, c'est que la combinaison des sons et le tour des développements donnés aux idées qui en sont l'âme, y font ressortir avec clarté la part revenant en quelque sorte de droit à tel ou tel des instruments que le maître n'a pas conviés à l'interprétation de ces idées. Quant à l'accent général, quant au plan et aux proportions, ces œuvres (le plus souvent au moins) restent fidèles au caractère plus modeste que leur désignation implique. Avec Brahms, il y a plus. Il ne se fait nul scrupule, lui, de franchir les limites que des habitudes relevant du goût plutôt que fondées sur des règles fixes ont établies et maintenues entre des genres distincts. C'est pourquoi tant de morceaux, entre ceux dont se compose sa musique de chambre, réclament à tous les titres, réclament parfois trop haut peut-être, cette sorte de promotion qu'ils devraient au concours de l'orchestre. Que l'on supprime en idée les larges arpèges formant comme un point d'orgue dont la partie de piano qui termine le premier *allegro* du quatuor (op. 60), et l'on sera parfaitement fondé à se demander pourquoi l'auteur, négligeant de mettre d'accord la destination instrumentale de cette composition pleine de fierté et de tendresse avec l'élévation de son sens, avec l'ampleur, l'impétuosité, les subites répressions des jets de sonorité qu'elle prodigue, n'a pas résolument transféré au genre symphonique ce qui lui revenait. Chose curieuse ! Ainsi que nous l'avons déjà laissé entendre, ses grandes compositions pour orchestre ne sont pas toujours, on peut le dire, d'essence symphonique au même degré que ces autres compositions auxquelles il s'est contenté de faire un sort moins écla-

tant. Y trouverait-on des modèles d'exposition franche, claire, énergique, tels que les premiers *allegros,* si tendres, si pathétiques, de ses superbes sextuors? Sans doute, il n'y a rien que d'exquis, soit dans l'*andante* de sa troisième symphonie (op. 90), dont le commencement offre une variante sensiblement ralentie du motif principal de son *Ouverture de fête académique* (op. 80), soit dans l'*allegretto* qui en est tout proche. Pris en eux-mêmes, les développements, les retours de cette romance délicieusement fraîche et limpide, avec les teintes changeantes qu'elle reçoit en passant d'un timbre à un autre jusqu'à la dernière réplique des violons, les grâces de cette sorte de ballade à la *Zampa* ont un charme incontestable. Mais l'accent, le style propres à la symphonie s'y laissent-ils nettement reconnaître, cet accent, ce style qui, en revanche, signalent les finales par lesquels se terminent les grandes pièces instrumentales de Brahms (sauf, peut-être, celui de la quatrième symphonie)?

Ce n'est assurément pas par une irruption fougueuse que s'annonce le quatuor op. 51, n° 2. Depuis les premières mesures par lesquelles il s'ouvre, il s'entr'ouvre plutôt, comme une aube tout imprégnée de fraîcheur, jusqu'aux agitations qui animent le mouvement final, il ne laisse deviner que timides invitations, sollicitations insinuantes. De ces phrases, de ces demi-phrases qui se penchent et se plient, l'attrait de je ne sais quelle séduction féminine se dégage en un imperceptible sourire. Et poutant, là aussi, on ne peut s'empêcher de rêver à des effets d'orchestre absents, les plus tempérés, il est vrai, et les plus suaves qui se puissent imaginer. On se figure volontiers telle délicieuse inspiration, intercalée dans le *Rinaldo,* qui date justement de la même époque, et y apportant quelque lointaine réminiscence des *Sérénades* qui l'ont précédé. Que de fois, ailleurs, on sera en droit de regretter le jeu et le timbre des instruments à vents, pour telles successions de tierces et de sixtes, écrites dans les parties hautes, que le clavier et les cor-

des semblent ne retenir que par une sorte d'usurpation !

Entre tous les instruments dont se compose l'orchestre, celui que Brahms traite manifestement avec une faveur particulière, c'est le cor.

Tout au début de sa seconde symphonie, la place d'honneur lui appartient. Dans la première, il avait déjà donné le signal de la transition si heureuse qui amène le dernier *allegro*. Vraiment, c'est le nom de Brahms (si ce n'était celui de Weber), que l'on serait tenté de substituer au nom de Mozart, pour certain éloge des mélancoliques sonorités du cor, que Stendhal, se trouvant, par extraordinaire, en veine de poésie, s'est amusé à écrire (1). Combien de motifs confiés par Brahms au clavier ou à l'archer laissent deviner, font regretter ces autres sonorités, ces appels aériens ! Prenez l'*Adagio* de la première sonate pour piano et violon ; prenez encore la *Romance* du quatuor op. 51, n° 1. Souhaitez à l'un et à l'autre et l'organe privilégié et le milieu pittoresque que Stendhal s'est mis en fantaisie, pour qu'*Adagio* et *Romance* passent au rang des douces choses

... by season seasoned...
To their right praise and true perfection (2).

Symphoniques de nom comme de fait ou de fait seulement, les compositions instrumentales des Brahms méritent d'exciter l'intérêt le plus vif, le plus soutenu, aussi bien par l'abondance et la valeur des idées musicales qu'elles révèlent que par l'habileté consommée, qui en règle l'interprétation et en distribue les ressources. Quant aux idées prises en elles-mêmes, rien de gauche ne les

---

(1) ... A la fin de l'automne, dans le voisinage du château antique, sous ces hautes allées de sycomores, où le silence universel n'était troublé de temps en temps que par le bruit de quelques feuilles qui tombent, c'est le génie de Mozart que vous aimiez à rencontrer. C'est un de ses airs que vous vouliez entendre répéter dans la forêt, par le cor lointain. (*Histoire de la peinture en Italie*, p. 243.)

(2) Shakspeare. *Merchant of Venice*, act. V.

dépare, rien de mesquin ne les amoindrit. Presque toujours, elle se présentent et se déploient avec aisance, se déroulent avec ampleur, se lient sans secousses comme sans transitions fades et sans arrangements concertés. Beethoven, dans sa dernière manière surtout, excelle à réduire sa phrase, à la concentrer; il a le secret des magnifiques raccourcis, des exclamations éloquentes, des abréviations sublimes. Notre auteur, lui, ne dédaigne pas les périodes prolongées qui n'en sont pas moins pleines de sens. Sauf dans le premier de ses trios (et l'on verra tout à l'heure pourquoi), il n'y a pas trace, chez lui, de cette sorte d'épuisement qui tient à l'infériorité relative des motifs survenant au cours d'une œuvre dont l'exorde reste remarquable. Loin de là, telle est, en plus d'un cas (1), l'économie de son plan que les motifs présentés ainsi en second lieu l'emportent en puissance expressive sur ceux qui ont d'abord appelé l'attention. L'ordonnance, la contexture de ces motifs, les joints heureusement ménagés entre eux, excluent le remplissage en même temps qu'ils préviennent toute lacune. On peut signaler seulement (il est toujours question de sa musique de chambre) dans le maniement d'accords trop solidement, trop uniformément nourris, une certaine épaisseur et comme des empâtements qui font perdre quelque peu à la transparence, pour donner trop à la force massive. Quant à l'instrumentation proprement dite, en regard de Schumann, assez souvent porté à la surcharger outre mesure par l'amoncellement de notes perçues simultanément, il semble que Brahms se soit proposé de désagréger ce faisceau trop serré, de faire pénétrer plus librement l'air et la lumière à travers des contextures moins rigides. Par l'espacement justement observé des groupes sonores, par une sorte de circulation onduleuse, qui donne un tour particulier à

(1) Cela s'applique notamment au premier *allegro* du sextuor, op. 36 et au 1er morceau du 3e quatuor pour piano et instruments à cordes.

ses périodes, il rend sensibles les jours et les pleins, les différences des plans, les jeux de perspective, qui contribuent à la perfection de cette architecture aérienne formée par le mélange et la superposition des sons. La cohésion par laquelle l'orchestre conserve en quelque sorte son unité vitale, la souplesse qui permet de multiplier les manifestations de son activité et de sa puissance sans en compromettre l'homogénéité, voilà deux qualités essentielles qui devaient recevoir de lui plus d'une application ingénieuse et plus d'une démonstration frappante.

Il était naturel qu'une sorte d'atavisme intellectuel rapprochât Brahms du maître souverain de la symphonie. Pour Wagner (on le sait par lui-même), la symphonie avec chœur fut comme une révélation. A défaut d'un aveu formel, on se ferait fort de désigner les parties de l'œuvre de Beethoven, que l'auteur de *Rinaldo* dut fréquenter avec le plus d'assiduité. Cette désignation porterait sur les grandes pages instrumentales où dominent ce qu'on est convenu d'appeler la seconde et la troisième manière. S'il fallait en réduire encore l'application, on y comprendrait d'abord la série de quatuors où brillent au premier rang ceux qui sont dédiés au comte Rasoumowsky (op. 59) et au prince Lobkowitz (op. 74) (1). On irait plus loin encore, jusqu'aux derniers quatuors. On s'arrêterait avec une certaine complaisance sur telle ou telle page de la *Messe solennelle* (op. 123). Faut-il préciser encore plus ? Choisissons le *Larghetto* qui fait partie du *Gloria* de cette œuvre sublime. Etudions les rapides substitutions qui, sur

---

(1) Avec ce luxe d'images qui recouvre tant d'idées et d'impressions admirablement justes, le commentateur par excellence de Beethoven a dit : « L'œuvre de ces quatuors est le château-fort de la musique de chambre... Ils sont un gant jeté au passé de l'Art, à son présent, à son avenir. » Et ailleurs : « Ces trois quatuors seraient mieux nommés trois miracles. Rien ne peut leur être comparé dans ce style. » (*Beethoven et ses trois styles*, par de Lenz, t. I, p. 144, t. II, p. 96.)

les tonalités, changeantes sur les courbes flottantes du rythme, répandent des alternatives d'ombre et de lumière inattendues et ménagées avec une telle profondeur de sentiment. Ce qui, chez Brahms, circulera dilaté, épandu à travers plus d'un courant et par plus d'une dérivation, le voilà condensé, resserré ; le voilà pris à sa source. C'est que ces modèles, que leur supériorité dérobe aux atteintes de l'imitation présomptueuse, sont en même temps comme des points générateurs qui tiennent en réserve une fécondité imprévue, gage d'une vie nouvelle, pourvu qu'une organisation vraiment créatrice se mette en contact avec eux.

Quelques remarques encore à ce propos. La première se porte sur l'emploi qu'on peut bien dire transcendant du genre varié, poursuivi à travers un si grand nombre des compositions qui relèvent du dernier style de Beethoven. L'*Histoire de la variation musicale*, si jamais elle était tentée, trouverait bien là son splendide couronnement. A propos de ces libertés, tantôt simplement agréables, tantôt magnifiquement révélatrices prises avec un motif déterminé, Schumann mériterait plus qu'une courte mention. N'est-il pas l'auteur de ces belles *Etudes symphoniques*, qui sont l'un des triomphes du genre en même temps que l'un des plus terribles défis adressés à l'art du pianiste ? N'a-t-il pas composé aussi, sans parler du reste, le curieux *Andante varié*, qui porte dans son œuvre le n° 46 ? Quant à Brahms, s'il n'a pas exercé, à cet égard l'extraordinaire pouvoir de transformation attesté par la neuvième symphonie et par les quatuors qui se rapportent à la même période, s'il n'a pas égalé l'énergie mordante à laquelle on doit ces *Etudes symphoniques* découpées, détachées, mises en saillie avec tant de résolution et d'audace, il aurait certainement le droit de tenir une place importante dans cette histoire, grâce à l'*Andante moderato* de son sextuor, op. 18, au *poco adagio* de son 2e sextuor, op. 36 et à la dernière partie de son 3e

quatuor pour instruments à cordes. Là, plus d'une combinaison piquante, plus d'un changement d'accent imprévu se rencontrent, que relève l'aigre-doux de l'harmonie, que seconde la flexibilité d un rythme auquel (dans le *poco adagio* surtout et dans le final du 3e quatuor), toute tentation de saccades, de heurts, de soubresauts reste étrangère.

Quant à l'*andante moderato* du premier sextuor, l'originalité du style de Brahms s'y annonce plutôt qu'elle ne s'y déclare nettement. Sans préjudice de la réminiscence de Mendelssohn (cas rare chez notre compositeur !) qui en forme la conclusion, cette courte série de variations, l'une des premières que Brahms ait composées et aussi l'une des moins adroitement conduites, pourrait bien avoir été conçue sous l'inspiration des trente-deux variations inspirées à Beethoven par un thème en *ut* mineur (1). De leur côté, ces mêmes variations dont Brahms devait imparfaitement imiter la manière, se rattachent, comme on l'a remarqué avec raison, à la tradition de Haëndel, tout en la dépassant évidemment par la flexibilité des circonvolutions, aussi bien que par l'énergie décisive de la coupe et l'âpreté du relief.

Il est à noter, en second lieu, que les premiers morceaux au moins de tel ou tel des quatuors appartenant à ce qu'on appelle la troisième manière de Beethoven, ne sont pas sans rappeler cette alternance du *motif* et du *trait* que non seulement la musique de chambre, mais encore les symphonies de Haydn, de Mozart, de Schubert admettaient, sinon comme une condition essentielle du genre, du moins comme la plus naturelle des convenances. Schumann n'a pas renoncé à faire usage du trait, un usage compatible avec les qualités de sa diction musicale si sobre, si succincte ; il va même plus loin dans le finale de son quatuor, op. 47, où il ne dédaigne pas de

---

(1) Ces variations figurent dans la deuxième section du catalogue des œuvres de Beethoven, sous le numéro 36.

l'employer à titre d'élément principal. Sans l'éliminer tout à fait, Brahms s'étudie visiblement à en restreindre l'importance. Il tend à en exclure ce qui n'est qu'un assemblage d'ornements superflus, une suite d'arabesques de pure fantaisie, quelque chose enfin comme une *tirade* faite non avec des mots, mais avec des sons. Le huitième et le neuvième quatuor de Beethoven lui ont appris par leurs premiers *allegros* ce que pouvaient contenir, non d'effets de pure virtuosité, mais de valeur sérieusement expressive, certaines guirlandes, certaines grappes de notes, et lui-même devait exceller à combiner, en les diversifiant, ces figures instrumentales qui, sans vivre d'une vie propre, contribuent à soutenir, à relever, à faire valoir par d'heureuses oppositions, un motif, une idée musicale. On peut citer, à ce propos, un exemple singulier de détachement volontaire et prématuré à l'égard de ces formules commodes dont il avait raison de se défier. Il s'agit du Trio, op. 8, pour piano, violon et violoncelle. Rien assurément, ne trahit l'inexpérience d'un débutant, dans l'exposition que l'auteur s'est plu à prolonger durant un nombre respectable de mesures. C'est bien plutôt une pleine et féconde maturité qu'attestent déjà cette fière et solennelle allure, la progression ferme et sûre de ces thèmes si fortement enchaînés, de ces sonorités si richement concertantes. Pourquoi faut-il que, bientôt après, tout se détende subitement et qu'une sorte de pénurie imprévue vienne déparer l'opulence d'une exposition si éclatante, en lui opposant comme un fâcheux démenti? Si les séries de notes assez maigrement distribuées çà et là, entre les trois instruments qui tour à tour ajournent et préparent la rentrée modeste ou triomphante du motif principal échappent au reproche de digression, de divagation, leur incontestable exiguïté n'en décèle pas moins quelque chose comme un arrêt de développement. A quoi pourrait bien tenir ce manque de proportion, cette sorte de vice de conformation? Ne serait-ce pas à l'absence,

déjà préméditée, de cet accessoire auquel Brahms fait rarement grâce, et qui, dans cette occasion, eût été d'un grand secours, soit pour remplir, soit, du moins, pour dissimuler le vide relatif qui jure avec une énergie si pleine et si franche? (1)

Par contre, le finale en 9/8 du deuxième sextuor (op. 36) nous montre le *trait* complaisamment réintégré dans ses fonctions traditionnelles. Tel est bien, en effet, le vrai nom de ce dessin instrumental, dans lequel entrent, pour une grande part, des répétitions rapidement martelées de la même note, et qui, dès l'abord, à l'improviste, babille, tracasse et se démène. Il sert, dirait-on, d'introducteur, avec pirouettes et gambades, à une phrase de mine singulière, qui se pose et s'étend avec une gravité sournoise, avec l'accent traînant et goguenard d'une sorte de bouffonnerie rentrée. Provocations et ripostes, morcelées, entrecoupées, du trait jovial et badin qui se désarticule pour se recomposer bientôt et de la phrase proprement dite qui, sous son air sérieux, garde un quant à soi narquois, voilà bien le partage du morceau tout entier. Fort agréablement hétéroclite, il permet de se figurer qu'une fois, en passant, Brahms, stimulé, mis en verve par les espiègles mascarades de Schumann, son devancier, se sera piqué de faire de la *burla* à sa façon, avec de moindres ébats, et de donner dans un divertissement de carnaval, sans dire gare (2).

La troisième remarque vise les *adagios* de Beethoven qui se rapportent aux deux périodes circonscrites plus haut. Ces *adagios*, et en première ligne ceux qui font par-

(1) A ce manque d'équilibre, on pourrait opposer l'heureuse pondération qui, dans la sonate pour piano et violoncelle (op. 38), fait succéder sans la moindre disparate, des accents voilés, amortis à la franchise d'une exposition lumineuse sans ostentation.

(2) Tel passage accessoire qui se produit et dans le courant du finale par lequel se termine le quintette pour cordes (op. 88) et, avec un rythme différent, dans la strette qui clôt ce même finale, fait encore résonner, mais pour un instant seulement, ce qu'on pourrait appeler la note *burlesque*.

tie des 7e, 8e et 10e quatuors, justifieraient suffisamment à eux seuls le mot de *miracle*, que M. de Lenz croit pouvoir employer sans hyperbole. Quand elle inspire de telles pages, la mission de l'art s'affirme, on peut le dire, avec ce qu'elle a de plus hautement, de plus généreusement sympathique. Les nobles et sincères souffrances y trouvent à la fois l'expression achevée de ce qu'elles se sentent impuissantes à dire d'elles-mêmes, et un apaisement qui les console et les relève. Elles s'y reconnaissent; elles s'y oublient; double effet de l'initiation à ce grand art qui partage avec le sentiment religieux le privilège de certaines contradictions mystérieuses et bienfaisantes. Consolateur irrésistible, en même temps que créateur sublime, Beethoven mérite bien, alors, qu'on l'invoque suivant les paroles mêmes que consacre l'hymne pieux : *Sis lacrymarum gaudium.*

Appeler élégies ces pathétiques méditations, serait trop peu dire. Mais ce serait assez peut-être pour désigner la tendresse tour à tour plaintive et résignée que respirent les *andante* de Brahms, et cette sorte d'aménité mélancolique qui tantôt s'attarde en circuits où l'on se plaît à la suivre (1), tantôt semble vouloir livrer indéfiniment ses molles langueurs à la cadence régulière et douce qui la berce (2), tantôt laisse tel sursaut, tout à fait étranger à la pensée mère du morceau, en interrompre la dolente accalmie (3), quand ce n'est pas l'un des motifs principaux qui, sous l'aiguillon de modulations précipitées, subit comme une crise violente et produit un surcroît d'émotion (4). L'*adagio non troppo* de

(1) Troisième quatuor pour piano et instruments à cordes.

(2) *Adagio* du quintette pour piano et cordes.

(3) Deuxième et troisième quatuors pour instruments à cordes, op. 51, nº 2 et op. 67, et dernière partie de l'*adagio* du quintette pour piano et cordes.

(4) Deuxième quatuor pour piano et instruments à cordes. On peut remarquer dans le morceau dont il s'agit, l'intervention fréquente et par moment la prédominance exclusive d'un détail de style musical fréquemment reproduit par Brahms (il règle notam-

sa deuxième symphonie se rattache tout à fait au même genre d'inspiration. Mais, est-il bien sûr que le 12/8 qui en forme la partie médiane, n'ait pas le double inconvénient de détourner trop longtemps l'attention vers des développements secondaires et de trahir une sorte d'indécision bien près de se perdre dans le vague? Tel n'est pas, certes, le défaut de cet autre morceau, écrit assez longtemps auparavant avec la même indication, qui fait partie de la Sérénade (op. 11). Avec moins de régularité apparente, mais avec autant d'éloignement pour l'incertitude et l'indécision, la logique des développements, un peu voilée par instants, sans rien perdre, au fond, de sa cohésion et de sa suite, prête un charme ininterrompu à l'*adagio* de sa seconde Sérénade. Si l'auteur de *Rinaldo* a dû plus d'une suave inspiration aux strophes de Tasso, transformées par le génie de Gœthe, l'adagio en question éveillerait plutôt le souvenir de quelque *canzone* à la manière de Pétrarque, dont une grâce comparable à celle de Mozart aurait fait une rêverie musicale limpide et transparente. L'évocation de ce grand nom est ici d'autant plus opportune que le *minuetto* qui vient tout de suite après, le dispute incontestablement pour l'aisance, la fraîcheur, la pureté du style, à ceux que l'auteur de la *Flûte enchantée* a semées avec la plus aimable prodigalité à travers ses symphonies, ses quintettes et ses quatuors.

Le *Scherzo!* Voilà bien un genre qui doit à Brahms plus d'un modèle excellent, mieux que cela, plus d'un

---

ment avec persistance l'allure rythmique du dernier *allegro* de sa sonate pour piano et violon), il s'agit d'une suite de notes groupées deux à deux, dont la première est tenue et la seconde enlevée.

Comment ne pas relever également ce qu'on pourrait appeler un autre trait de physionomie musicale, si accentué chez Brahms, nous voulons dire sa prédilection constante pour un genre d'effet qui avait obtenu de Beethoven une sorte de consécration. Il s'agit du passage brusque, à une mesure d'intervalle, entre la note *bémolisée* et la même note redevenue *naturelle* ou vice versa. Ce jeu de tonalité si fréquemment renouvelé, semble exercer sur notre compositeur un genre de séduction analogue à celui qui entraîne Wagner vers l'emploi des progressions chromatiques.

type nouveau, nouveau à peu de chose près au même titre que ceux qui avaient surgi dans le huitième quatuor et dans la Symphonie avec chœur de Beethoven. Ce n'est pas se tromper que d'attribuer au second de ces chefs-d'œuvre une séduction particulière exercée non seulement sur Brahms (1), mais sur d'autres compositeurs encore, Rubinstein, Bargiel, etc., tant ils se sont montrés jaloux de lui disputer, de lui dérober quelque chose de la vive animation, de la prestesse étincelante qu'il doit à la variété d'effets de jeux et de rythmes, ralliée sous la loi d'une si puissante unité. L'originalité de l'autre *scherzo* (nous voulons dire celui du huitième quatuor pour cordes) est absolue et vraiment surprenante. De mesure en mesure, va, passe, se reprend, cet autre rythme si marqué, quoique si bref, reposant son coup d'aile sur cette note, etpar moments avec quelle force! l'enlevant sur celle-là, avec quelle tremblante légèreté ! A côté de cette pièce exquise, on aime à en placer une autre, traitée avec non moins de délicatesse, celle qui porte le même nom et occupe une place correspondante dans le quatuor de Brahms (op. 67). Nulle trace d'imitation directe entre l'une et l'autre, mais un certain air de famille que l'on croit saisir surtout dans la cadence moins nerveuse, plus flexible, de ce premier morceau qui revient en se dérobant sous de sinueuses enveloppes. Plus exquise encore est la mélodie du *trio*, sur laquelle un court dessin d'arpèges balance ses lignes élégamment divergentes. En remontant un peu, jusqu'au deuxième quatuor (op. 51 n° 2), on trouve un autre type de *scherzo*, qui peut être comparé sans le moindre désavantage (est-ce assez

(1) V. surtout le *scherzo* du premier trio pour piano, violon et violoncelle. Le trio qui lui fait suite rentre ainsi que plus d'un de ses congénères se reportant à la même période, dans une catégorie des productions instrumentales de Brahms fort intéressante, nous entendons par là celles qui, grâce au retour constant d'effets de tierce et de sixte, aussi bien que par le choix du rythme, semblent, sinon tourner à la fanfare, du moins réclamer l'emploi des bois et des cuivres.

dire?) à celui de la deuxième symphonie. Dans l'un comme dans l'autre, au plus fin, au plus discret des sourires succède un leste et gai badinage.

Le *staccato* tout pur, si souvent usité chez Mendelssohn, est presque une rareté dans l'œuvre instrumentale de Brahms qui, dans ses productions vocales, a ménagé des rapprochements si propices entre le *staccato* de l'accompagnement et le *legato* soutenu du chant. Certains passages de *Rinaldo* montrent bien, en outre, ce que peuvent les rapprochements de ce genre, soit pour faire valoir, soit pour sauver adroitement telle opposition de tonalités, telle coïncidence de rythmes. Le *chant des Parques* ne doit-il pas quelques-uns de ses effets les plus caractéristiques à l'alternance des notes détachées et des notes soutenues? C'est à titre exceptionnel et non son mélange encore, que le *staccato* prévaut dans telle valse à la pétulante allure, écrite dans un ton qui en rehausse encore l'incontestable originalité (1).

L'alliance du *staccato* et du *legato* est bien faite pour piquer et retenir l'attention, lorsqu'elle se résout en courtes et rapides substitutions, du goût de celles que présente dans le quatuor (op. 47) de Schumann, le *trio* succédant au *scherzo*. N'aurait-elle pas par hasard reçu le sceau de la perfection dans les développements si attachants, dans les transformations si fantasques sans l'ombre de bizarrerie que déroule et multiplie l'*allegretto vivace e sempre scherzando* du 7e quatuor de Beethoven? (Il faut bien lui conserver cette désignation quelque peu complexe, quoique l'occasion paraisse excellente pour faire une application rétroactive de cette autre désignation, qui a pris faveur et cours, avec Mendelssohn surtout, *Intermezzo*). Peut-on imaginer, en effet, échange plus capricieux, plus ingénieux entrecroisement d'appels et de réponses entre des groupes de notes enlevées et des

---

(1) Suite de valses, op. 39, n° 6, en *ut dièse* majeur.

séries de notes tenues? Paraissant, fuyant, revenant, au signal de cette batterie de tambourin, qui reçoit maint changement de ton, d'accent, de place, des formes mélodiques, les unes émues, les autres agaçantes, avec le va-et-vient sans repos qui donne et ôte son tour à chacune d'elles, mettent alternativement en jeu et en danse l'esprit et le sentiment. A ce jeu-là, à des tours et retours de cette façon, bien téméraire qui se risquerait, fût-il Mendelssohn ou Brahms. Et pourtant, qui oserait dire de ce dernier, qu'engageant la partie dans des conditions analogues (*scherzo* du quatuor op. 26, suivi d'un *trio* qui fait résonner une si vive, si retentissante alerte) (1), il a compromis ou perdu son enjeu?

Quant au premier allegro et au finale, qu'il s'agisse de symphonies ou de musique de chambre, Brahms préfère généralement, pour l'un le rythme ternaire, pour l'autre le rythme binaire. Il use du premier avec toute la sou-

---

(1) Ailleurs (3e Trio pour cordes), Brahms voulant que ces deux pièces intimement liés, le *scherzo* et le *trio*, s'appelassent, se répondissent sur le même ton, a merveilleusement réussi. Ici, la donnée est autre. Ce qu'il y a d'opposé, de contradictoire si l'on veut, entre le *scherzo* et le *trio* vient tout à fait à point pour remettre en mémoire certaine remarque que M. de Lenz applique avec beaucoup de sagacité à Beethoven. Cette fois, en effet, il arrive à Brahms de procéder comme son grand devancier l'avait fait plus d'une fois, dans ses sonates pour piano seul, opposant le *trio* au *scherzo* ou bien au *minuetto*, comme s'oppose au calme le plus rassérénant la plus violente interruption qui puisse le dissiper soudain, à une promesse doucement attirante, l'inquiétante menace qui la déjoue. A ce genre d'antithèse, rattachez les deux morceaux (un *scherzo* et un *trio* encore) qui, dans le troisième Trio pour piano et cordes de notre auteur, font succéder une impression insistante de lourdeur relative au léger effleurement, à la menue agitation de groupes de notes aussi rapidement élancés, que des traînées d'étoiles filantes, aux lueurs inclinées et fugitives. Il y a beaucoup de cette légèreté aérienne dans le finale du Trio que Brahms a écrit récemment (op. 101); là, elle se joue à travers des réminiscences du morceau correspondant à celui-là, dans le deuxième Trio. Invariablement heureux dans les morceaux intermédiaires (qu'il s'agisse de symphonies ou de musique de chambre), l'auteur du Trio op. 101 a placé au centre de sa nouvelle œuvre deux pages pleines de grâce et de sentiment, dont l'intérêt ne languit pas un moment.

plesse onduleuse qu'il comporte ; il se garde de la carrure trop stricte qui peut faire du second l'enveloppe commode de tant de banalités. Du reste, il ne s'abstient pas de les entremêler ; il se plaît à les faire évoluer de front. Tantôt, dans le finale de son troisième quatuor op. 60, ce sera un enchevêtrement plein de feu et d'énergie. Tantôt, dans l'*allegretto molto commodo* du quatuor op. 51, n° 1, ce sera le groupement de notes enlevées deux à deux, si familier à l'auteur, se combinant avec le dessin de triolets, introduit par un *lusingando*. La grâce tendre et mutine, éveillée et plaintive, qui est comme l'âme de ce charmant morceau, y perdra-t elle ? Tout au contraire. Elle est faite de soupirs et de sourires ; soupirs et sourires ne seront qu'un.

Berlioz raconte quelque part (1) que Fétis, au sujet de la Marche des Pèlerins d'*Harold*, avait cru devoir s'exprimer en ces termes : « Comment voulez-vous que j'approuve un morceau dans lequel on entend presque constamment deux notes qui *n'entrent pas dans l'harmonie ?* »

Ailleurs (2), lui-même se prononce comme il suit, au sujet d'un passage du premier *allegro* de la Symphonie avec chœur : « A la page 17, on trouve un dessin mélodique de clarinettes et de bassons, accompagné de la façon suivante, dans le ton d'*ut* mineur : la basse frappe d'abord *la* dièse portant *septième diminuée*, puis *la* bémol portant *tierce*, *quarte* et *sixte augmentée*, et enfin *sol*, au-dessus duquel les flûtes et les hautbois frappent les notes *mi* bémol, *sol*, *ut*, qui donneraient un accord de *sixte* ou *quarte*, résolution excellente de l'accord précédent, si les seconds violons et les altos ne venaient ajouter à l'harmonie les deux sons *fa* naturel et *la* bémol, qui la dénaturent et produisent une confusion fort désagréable et heureusement fort courte. Je ne puis comprendre cette

(1) *Mémoires*, p. 225.
(2) *A travers chants*, p. 55.

quadruple dissonance. On pourrait croire à une faute de gravure..... »

Il est plus aisé de n'avoir pas tort vis-à-vis de Fétis que d'avoir raison contre Beethoven. Le jour où Berlioz a risqué une réserve de détail à l'adresse de l'auteur de la Symphonie avec chœur, il n'a pas eu la main heureuse. Que ne choisissait-il plutôt, comme objet d'une remarque critique, tel passage du finale de la Symphonie en *fa* qui surprend l'oreille et la blesse par sa dureté ? La prétendue *faute* qu'il a visée est selon nous, tout le contraire d'une maladresse. Ce qui prouve que la dissonance en question n'a pas *échappé* à Beethoven, c'est que, deux mesures auparavant, l'accord ayant également pour base *sol* naturel en subissait une tout à fait analogue. Dans un cas comme dans l'autre, tout s'explique et se justifie par l'intention très apparente de faire mieux ressortir, en la forçant de se montrer entre ces notes de passage, *fa* naturel et *la* bémol qui la compriment à deux reprises, la note qui dans les mesures suivantes devait affirmer et garder résolument une prédominance incontestée, c'est-à-dire le *sol* naturel. Comme Fétis, de son côté, aurait pu tirer profit, en faveur de sa propre thèse plus encore que pour l'honneur de Beethoven, de la riposte suivante : Prenez le duo de Didon et d'Anna (1), c'est-à-dire l'une des pages les plus admirables des *Troyens à Carthage*, et vous vous apercevrez que les voix font entendre trois fois de suite, dans une même mesure, les notes *la* naturel et *ut* dièse sur l'accord tonique de *mi* majeur !

Mais (et cette conclusion est l'objet principal de la double référence qui précède), comme un tel conflit d'autorités doit rendre circonspect celui qui aurait la prétention d'établir une théorie au sujet des notes *qui n'entrent pas dans l'harmonie !* En une matière aussi délicate, les jugements portés au nom du goût risquent fort

---

(1) Il s'agit de la phrase chantée sur ces mots : *A cet instant d'involontaire erreur.*

de ne valoir à peu près que pour ceux qui les rendent. Que Berlioz soit déclaré hérétique au nom de l'orthodoxie que professe Fétis, peu importe. Mais s'il arrive que Beethoven, à son tour, soit taxé fût-ce de la plus légère hérésie par Berlioz, le précédent devient incontestablement plus grave. A ce compte, l'orthographe et la grammaire musicales d'un Schumann et d'un Brahms encourraient plus d'une mise à l'index. Que de fois, en effet, il arrive au premier de ces maîtres d'intercaler dans un accord telle note étrangère qui tantôt rend plus hautaine l'expression de la révolte, plus déchirante celle de la souffrance (1), tantôt mêle aux sonorités légitimes, régulières, afin de les amortir et de les attendrir, un alliage sans aigreur (2) ! Brahms, lui, semble plutôt porté vers un autre genre d'harmonie composite. A côté du chant, du motif qui est l'élément essentiel de la contexture musicale, il aime à placer une sorte de bord courant, de zigzag portant le reflet passager, atténué, d'une tonalité différente (3). Parfois cet élément étranger forme un rehaut au lieu de répandre un reflet ; tel, dans le finale de la deuxième symphonie (op. 73), lorsque le sujet principal est ramené *sotto voce* (4), le *fa* naturel frappé sur le premier temps quatre fois de suite, en pleine tonalité de *ré* majeur.

Après cela il faut laisser crier au scandale ceux qui persistent à traiter d'aberration du goût ce que d'autres appelleront de hardies tentatives ou de fort heureuses rencontres.

Ne quittons pas une voie si périlleuse que Berlioz lui-même n'aura pu éviter d'y faire un faux pas, sans ajouter à ces observations qui portent sur l'harmonie pure ou

---

(1) Dans *Faust* surtout, ainsi que dans le *Paradis et la Péri*.

(2) Dans la *Vie d'une Rose*.

(3) Par exemple dans les premiers morceaux de son premier sextuor et de sa symphonie, op. 73.

(4) A la 155e mesure.

mélangée un rapprochement plus direct entre Beethoven et Brahms. Si jamais compositeur sut allier une grandeur imposante à l'extrême simplicité de l'harmonie, ce fut assurément l'auteur de la Symphonie en *ut* mineur et de *Fidelio* (1). Que l'on se souvienne des trente-quatre premières mesures de l'*allegro* par lequel se termine cette symphonie, où se maintient imperturbablement, pure de tout accident, la tonalité d'*ut* majeur. A la trente-cinquième seulement, un *fa* dièse vient se poser sur ces éclatantes nudités de l'harmonie et de l'orchestration. Et le fait est loin d'être unique; on le voit se renouveler, à un moindre degré, dans le finale du *Christ au mont des Oliviers,* aussi bien que dans celui de *Fidelio.* L'*Ouverture* op. 124, si différente par le style de celle de *Prométhée* a, du moins, en commun avec elle, ce genre d'exposition réduit à une tonalité sans mélange qui est en même temps la plus élémentaire des tonalités. Il n'y a rien à dire, assurément, contre ces effets monochromes, lorsqu'un Beethoven sait les relever par l'allure impérieuse du rythme, par la franchise de l'accent. Brahms, lui aussi, ne sait-il pas bien ce qu'ils valent? On peut en juger par l'exposition du finale de sa première symphonie, de ce finale si intéressant où se croisent les influences exercées sur l'auteur par Beethoven, Schubert, Wagner, sans oublier les accords richement étoffés à la Schumann qui en préparent la terminaison. Cela empêche-t-il la cause du *clair obscur*

---

(1) Disposant d'un prisme bien plus puissant encore que son sublime devancier pour décomposer et rapprocher toutes les nuances de l'harmonie R. Wagner ne négligea pas lui non plus d'employer au profit de son art, ces effets qu'il serait permis de comparer à ceux de la lumière blanche. Il en est dans les *Maîtres Chanteurs.* C'est aussi par l'éclat presque sans mélange de sonorités franches que s'annonce dans le troisième acte de *Tristan et Iseult,* cet évènement décisif, l'arrivée du vaisseau si longtemps attendu. Dans un sens purement et hautement musical, quel coup de théâtre produit la vive irruption de ce jet de clarté au milieu des ombres où se dilataient sans trêve, sans répit, d'inexplicables angoisses.

musical d'être fort bonne en soi, et Brahms d'avoir produit, en faveur de cette cause, plus d'un argument péremptoire?

Il n'en est pas de meilleur, selon nous, que la conclusion si admirablement ménagée durant soixante-sept mesures de l'*allegro* par lequel s'ouvre sa deuxième symphonie. Là, il rompt formellement avec l'usage assez généralement pratiqué, en vertu duquel la première et la quatrième partie d'une symphonie se terminent par un *rinforzando*, plus ou moins habilement orchestré, des idées primordiales qui ont présidé au commencement de chacune d'elles. Il n'a voulu ni d'un épilogue énergique et impérieux, ni d'un épisode ou d'une série d'épisodes imparfaitement rattachés à ce qu'il avait exprimé auparavant. En souvenir de son exorde, il fait entonner par le cor une phrase composée de murmures, de gémissements, dont la marche haletante, précipitée par un *stringendo*, atteint le *si* bémol qui en devient à la fois le point culminant et le temps d'arrêt momentané, puis se ralentit avant de finir. A leur tour, les instruments à cordes conduisent dans le même sens, suivant une courbe analogue avec une étreinte qui a plus de peine à se relâcher, une autre période mélodique plus hautement expressive encore. Tandis que dans les parties supérieures tout a l'attrait et la fraîcheur de l'imprévu, les basses font passer par les degrés réguliers d'une marche diatonique le rappel direct de l'une des formes caractéristiques inhérentes au reste du morceau. Après une restitution, plus nette encore, de deux de ces arabesques, de ces motifs d'ornements dont notre compositeur est en général, si économe, la flûte reprend, en le transportant loin du grave, le dessin de trois notes sur lequel tout à l'heure les basses avaient insisté. L'adjonction de trois autres notes vient en adoucir, en tempérer le sens, par une inflexion inattendue. Pour la troisième fois, intervient un *crescendo*. A travers des arpèges largement étalés, au-dessus de plus d'un frôlement de *se-*

conde et de *seconde* diminuée, il soulève le court motif avant de le laisser retomber peu à peu. Enfin, grâce au rappel de cor qui précède les dernières mesures, la fin du morceau fait écho à son commencement. Tel est l'épilogue qu'un lien souple et légèrement noué rattache aux parties précédentes de la très belle œuvre dont il forme le couronnement ; épilogue à l'apaisement, à la délicieuse sérénité duquel un de ces souvenirs complaisants qui rendent à leur objet plus qu'ils n'en reçurent, ajoute un charme de réminiscence vraiment exceptionnel. Se refuser ou rester indifférent aux mérites supérieurs de cette *Coda* transcendante serait, ne craignons pas de l'affirmer, le fait d'une incompétence absolue ou de la plus aveugle des préventions (1).

Certes, dans le premier morceau de la quatrième symphonie en *mi* mineur (2), il y a des hésitations, des recherches, de ces effets de rythme entremêlés, cahotants, brisés, qui, en dépit d'une rigidité apparente, viennent jeter plus fréquemment encore à travers le *finale*, comme une irrésolution à la fois durable et flottante. Mais attendons les dernières mesures de ce morceau, et ici encore, quoique dans un autre sens, et avec une brusquerie sans gradations, nous jouirons d'une

(1) Le dernier *allegro* de la troisième symphonie, op. 90, est venu offrir un nouveau et bien remarquable type de ces péroraisons *en douceur*, amorties crépusculaires, pleins d'une sorte de tendresse recueillie, dont les annales de la symphonie présenteraient fort peu d'exemples. On y peut noter, à titre de rareté, le retour d'un motif incident emprunté au premier morceau de la même œuvre, que se renvoient le hautbois et le cor. Dans son magnifique quintette, Schumann avait usé du même procédé *rétrospectif*, dont il serait difficile de citer d'autres applications.

(2) La remarque pourrait être étendue aux autres symphonies de notre auteur. Presque toujours, lorsqu'il entre ainsi en matière, lorsqu'il aborde les masses instrumentales, une gêne, un effort trahit son intention de commencer grandement, majestueusement. C'est dans les parties intermédiaires de l'œuvre symphonique (sauf l'*adagio non troppo* de la deuxième symphonique) que l'on est sûr de trouver, avec un rythme plus fermement appuyé, une contexture harmonique et instrumentale moins lâche, plus unie

sorte d'éclaircie radieuse. Il n'y a plus de nuages, il n'y a plus d'ombres; un jet de lumière très fort et très pur se concentre sur ce passager et glorieux triomphe du style symphonique, qui, tout à l'heure, dans l'*allegro giocoso*, à la tournure hongroise, rayonnera avec de si heureuses intermittences d'énergie exaltée et de grâce reposée et caressante.

Veut-on mettre à part un spécimen d'exposition d'exorde digne d'être comparée à ces types hors ligne de conclusion, de péroraison? On est servi à souhait par le second sextuor. Des bruissements mystérieux, des murmures indécis, rappelant un peu, mais sans le moindre asservissement au redoutable modèle, l'*entrée* de la Symphonie avec chœur, préparent l'apparition de formes mélodiques de plus en plus précises; d'élégants déroulements en spirale, s'infléchissant vers les parties hautes, annoncent peu à peu l'accroissement de sonorité que va favoriser une large et magnifique progression diatonique.

Veut-on, après cela, trouver l'emploi le plus ingénieux, le plus frappant de ce genre de progression qui, au cœur même d'un morceau, amène, sous le nom de *rentrée* pour la faire éclater, après d'heureux ménagements, la reprise du motif principal? Que l'on étudie, dans le premier *allegro* du quintette pour cordes op. 88, les trente-cinq mesures qui se déroulent à partir du moment où réapparaît la tonalité de *fa* majeur, abandonnée durant une partie du morceau; que l'on suive les timides efforts des premières notes soutenues du chant, qu'interloque en quelque sorte le jeu capricieux d'autres notes piquées, hachées, saccadées, puis ces mêmes groupes, d'abord incertains et dénoués se serrant de près pour devenir des assemblages compactes qu'ébranle et porte dans le même sens, un rythme impérieux; que l'on écoute ces sonorités tassées que renforce et surpasse la clameur, répercutée durant six mesures, de la dominante *ut* naturel; tout cela se précipitant de concert en avant du

chant qui éclate enfin au-dessus de cette sorte de pompe triomphale.

Il n'y a rien à dire après M. Ad. Jullien sur la pureté et le charme exquis des mélodies que l'auteur de *Rinaldo*, d'après Gœthe, mieux encore que d'après Torquato Tasso, a mises dans la bouche de son héros (1). Chacune d'elles, prise à part, soit qu'elle fasse songer aux chants des oiseaux, aux fleurs et à leurs parfums « qui se fuient et se cherchent, éveillés de leur sommeil », soit qu'elle évoque la vision, tantôt toute proche, tantôt un peu plus éloignée de l'enchanteresse, rend à ravir la *primavera* sans cesse renaissante de la passion amoureuse. A la faveur d'un léger changement, d'une nuance fuyante, un renouveau imprévu se glisse, pour les rapprocher en les distinguant, sur ces délicates floraisons. Heureux mélange, où se fondent sans monotonie comme sans disparates, les agréments de détail, subordonnés à une séduction ou présente ou toute voisine, entre lesquels le compositeur cherche et réussit pleinement à faire sentir une sorte d'indivisibilité ! Contentons-nous de noter, au seul point de vue du rythme, parmi toutes ces fines variantes, celle qui, sur ce chant : « Les lys et les roses s'entrelacent en couronnes (2) », fait revenir des couples de notes étroitement liés que nous aurons plus d'une occasion encore de signaler comme l'un des dessins favoris du maître. Leur succession, tout à l'heure, était réglée suivant les divisions d'une mesure à quatre temps. A présent, et tandis que la mélodie continue de s'assujettir exactement à cette même mesure, eux, se jouant, se répondant, la bercent, à des intervalles de tierce ou de quarte, sur un rythme décidément ternaire; attendez un peu, et ce mouvement lui-même fera place à un 6/8 doucement saccadé. Rien de mieux motivé, rien de plus opportunément assorti. Cela se rapproche de telle autre

---

(1) *Gœthe et la Musique*, p. 222 et suiv.
(2) *Da schlingen zu Kränzen sich Lilien und Rosen.*

concordance de rythmes (6/4 et 2/4) qui, survenant incidemment dans le premier *allegro* du quintette op. 88, y produit la plus agréable des surprises.

Ailleurs, nous l'avouons sans détour, Brahms aurait dû se souvenir que si, dans la scène du bal de son *Don Giovanni*, Mozart n'avait pas hésité à faire entendre simultanément, sans le moindre souci de les concilier, trois rythmes différents, c'était pour observer une convenance, disons mieux, pour obéir à une des exigences de la situation dramatique. La chose allait de soi. Un tel souvenir et cette justification nécessaire lui eussent donné à réfléchir avant d'introduire dans tel ou tel passage du premier *allegro* de son troisième quatuor pour cordes, une concomitance hasardée, pour ne pas dire une discordance malaisée à sauver entre le 6/8 et le 2/4; artifice de langage musical trop contraint, trop contrariant pour que les malintentionnés ne soient pas tentés de lui appliquer le gros mot de cacophonie. Il aurait pu, de même, et sans le moindre regret, biffer dans ce concerto de violon dont les *tutti* sont plus d'une fois apparentés de près à certaines combinaisons instrumentales de sa deuxième symphonie, telle kyrielle de notes attachées deux à deux, dont la seconde retombe ou s'élève à une octave, *plus un demi-ton*, de la première. Un effet aussi péniblement tiré ne fait-il pas mine de rentrer dans la subtilité pure?

Ces légères réserves, une fois faites, il n'est que juste de renvoyer à l'étude de l'*andante* de la symphonie en *la* de Beethoven, du *Rouet d'Omphale* de M. Saint-Saëns, et surtout du quintette de Schumann (*Largo* en forme de marche), le critique difficile ou partial qui ferait un reproche à Brahms d'avoir indiscrètement rapproché ou arbitrairement confondu les formes rythmiques. Avant de se prononcer sur le fait en litige, ce juge improvisé fera bien de s'en référer à des précédents respectables dont la portée est si largement justificative.

Puisque l'une des créations les plus connues de

Schumann se trouve ainsi appelée en témoignage, qu'il soit permis d'ouvrir ici une parenthèse, non pas dans l'intention de faire un parallèle en forme entre le quinquette de Schumann et celui de Brahms (op. 34), mais afin de confronter rapidement ces deux œuvres et de tirer de ce rapprochement quelques indications précieuses quant au tour d'imagination et au style respectifs des deux maîtres. L'ampleur, la consistance des idées présentées par Schumann dans le premier *allegro*, la netteté robuste du plan auquel il s'est attaché, font mieux ressortir ce qu'il y a de souple, d'ondoyant, de diversifié dans le morceau correspondant de Brahms. L'*Andante un poco adagio* de ce dernier est assurément hors de pair parmi ses *élégies*, grâce à l'expression si douce, si rêveuse du chant principal, au rythme cadencé avec mollesse, coupé avec une heureuse variété, de l'accompagnement où dominent successivement les tierces majeures, les tierces mineures, les sixtes, et à l'énergie frappante autant qu'imprévue de la transition qui prépare une péroraison des plus pathétiques. Le *Largo* de Schumann, lui, est bien plus qu'une élégie; il n'est pas seulement une marche funèbre. De quel nom appeler ses traînants gémissements et les violents tressaillements qui leur succèdent avant le retour de la charmante mélopée qui impose silence à cette désolation comme à ces explosions ? Le *scherzo* qui fait partie de la même œuvre, avec le dessin obstiné que forme la double traînée en sens contraires d'une gamme ascendante et d'une gamme descendante, et les deux trios qui le suivent admettent couramment le *trait* réduit à lui seul, le trait, contre lequel Brahms a presque constamment réagi. Evidemment le *scherzo* et le *trio* du quintette de Brahms l'emportent par la richesse et la force des idées, par le jeu sonore des trépidations redoublées qui interviennent et se jettent entre le thème vigoureux, emporté du *scherzo*, et celui du *trio*, si lié, si coloré (encore l'un de ceux dont l'interprétation symphonique appar-

tiendrait de droit à la famille des instruments à vent). Le finale de Schumann atteste et affirme dès le principe, avec la décision la plus résolue, cette solide carrure qui ne cessera d'en régler et d'en contenir les impétueuses saillies, qui laissera pourtant par moments des souffles de tendresse assouplir la rigidité de ses formules rythmiques. Au discret exorde du finale de Brahms succéderont de véhéments soubresauts, de brusques surprises prodiguées avec une prestigieuse agilité, qui, faisant tout à fait perdre de vue le motif initial, ménageront plus tard sa rentrée de manière à en faire une surprise de plus. En faut-il davantage pour noter chez l'un de ces deux grands compositeurs une fidélité habituelle à l'esprit de synthèse qui s'affirme par la continuité et la concentration, par une contrainte serrée et une concentration qui ne dévie pas; chez l'autre, une inclination marquée vers les recherches fécondes, parfois aventureuses où porte l'esprit d'analyse? On sent bien que le premier doit consacrer une grande partie de sa force à établir, à faire ressortir l'intégrité du tout, tandis que le plaisir de différencier, dans les occasions où il n'est pas suffisamment contenu, risque, chez le second, de dégénérer en un caprice, de devenir un faible.

Entre les beaux-arts, s'il en est un qui comporte peu la distinction du fond et de la forme, c'est bien la musique. Aussi, quand il s'agit d'elle, tel détail, *extérieur* en apparence, comme la faveur accordée à un genre de mesure plutôt qu'à un autre, ne sera pas sans déceler, au fond, certaines affinités délicates. C'est pourquoi le critique qui désire pénétrer au delà des surfaces ne saurait s'en désintéresser. Serait-elle de pure fantaisie, la prédilection si déclarée de M. Massenet pour le 9/8 et le 12/8? Quand à Brahms, il est superflu d'insister sur la tendance, passablement excentrique, du reste, qui dès sa première sonate (op. 1), le portait à inscrire en tête de quelques lambeaux de mesures des indications aussi peu usitées que celles-ci : 3/16, 4/16. Mieux vaut consta-

ter que la division des temps impliquée par le 6/4 prête d'une manière fort heureuse l'élasticité de compartiments souples et accommodants à un assez grand nombre de ses *lieder* aux contours flexibles et fuyants (1). La préférence donnée à ce genre de mesure semble aller s'accusant chez lui de plus en plus (2). Employé pour le premier morceau de sa belle sonate op. 78 (piano et violon) il contribue précisément à lui imprimer le caractère d'un *lied* sans programme, analogue, sauf la liberté plus ample des développements, à quelques-uns de ses plus pathétiques *lieder*, que régit le même rythme. Dans ceux qui appartiennent à cette catégorie, il y a souvent un singulier amalgame de tranquillité et d'agitation. Le calme, un calme radieux, règne dans cette région supérieure qui est le motif vocal, tandis que l'accompagnement qui se débat au-dessous de ce motif n'a rien que d'orageux et de tourmenté. Quant à l'*allegro moderato* qui termine la même sonate, il se rattache bien plus directement à deux pièces de musique vocale (*Lieder and Gesänge*, op. 59, nos 3 et 4), puisque le motif principal sur lequel il repose est celui-là même qu'avait déjà employé Brahms pour cette sorte d'*Eloge de la pluie* (3), motif favori dans toute la force du terme. L'auteur y a mis et remis toutes ses complaisances; et il y a lieu de s'en féliciter hautement, tant on se délecte à suivre dans ses tours et retours le ravissant dialogue instrumental à travers lequel il circule.

N'est-ce pas encore, dirait-on, d'un lied qu'est issu l'*andante* du Trio pour piano et cordes, op. 87, d'un lied

(1) V. notamment les deux pièces si caractéristiques, si profondément expressives (op. 63, nos 1 et 8), que font ressortir avec tant d'ampleur et de fougue tour à tour les balancements du rythme.

(2) V. la *Nénie*, la 3e symphonie, op. 90, etc.

(3) Le chant *Während des Regens*, op. 58, no 2, sur lequel on reviendra plus tard, avait présenté le même sujet sous une autre face et avec une intention de gratitude plus marquée, à l'occasion de l'ondée bienfaisante qui, cette fois, venait favoriser et prolonger le tête-à-tête le plus ravissant.

que le compositeur aurait ingénieusement agrémenté en le faisant passer par une série de variations tout à fait hors ligne? Ce même Trio, remarquable à bien des égards, semble contenir une sorte de réparation faite par l'auteur à cet élément ornemental, le *trait*, auquel il se fait ordinairement scrupule de demander la moindre assistance (un scrupule qui, nous l'avons fait remarquer, avait gêné dans une certaine mesure la marche de son premier trio, op. 8). Le *trait,* en effet, reparaît ici, dans le *scherzo*, avec une légèreté incomparable, bien faite pour sauver les audaces harmoniques qu'elle voile. Dans le finale, qui a en commun avec bien d'autres finales de notre auteur la pondération parfaite et l'intérêt soutenu des développements, il se montre de nouveau; il produit en temps opportun des ondulations, des écarts qui tendent à rapprocher ce morceau du style de la belle sonate (op. 38) pour piano et violoncelle.

La question de l'intervention plus ou moins avouée du lied dans la musique de chambre conduirait par une transition toute naturelle à l'étude des pièces détachées de musique vocale qui tiennent une place si honorable dans l'œuvre de Brahms. Nous y arriverons tout à l'heure; mais il importe d'étudier, d'interroger d'abord cette composition vocale et instrumentale de premier ordre qui est intitulée : *Requiem allemand.*

II

Un *Ave Maria* (chœur de femmes, op. 12), *Marienlieder* (chœurs sans accompagnement, op. 22), trois chants spirituels pour voix de femmes (op. 37) d'une part ; de l'autre, deux motets (op. 29) et un chant spirituel (op. 30) dont le travail est beaucoup plus étudié et les formes plus savantes, représentent les premières applications de la pensée et du style de Brahms au genre religieux.

Parmi ces chants pieux, les uns impliquent l'assujettissement étroit des parties chantées à un texte sacré, les autres admettent certaines libertés qui peuvent aller jusqu'à transformer les paroles en une légende à moitié profane. C'est aussi à un parti intermédiaire, à une sorte d'éclectisme, comme on va le voir, que s'est arrêté Brahms pour la composition de son *Requiem allemand* (op. 45), qui dépasse de beaucoup la portée de ces modestes essais, se rattachant plutôt à certaines pages sans sujet déterminé, telles que la partie principale de l'*adagio non troppo* du trio op. 8 et surtout l'adagio mesto du trio op. 40, ce *lamento* faisant succéder quelque court et sinistre éclat, quelque frisson convulsif, à la répétition alternée de languissantes complaintes que viennent soutenir des harmonies sombres comme la nuit, glacées comme le sépulcre. En effet, il n'y aurait peut-être pas de témérité à prétendre que de ces deux compositions si caractéristiques, si originales, celle-là le prend sur le ton du *De profundis*, plus haut que n'importe quelle page du *Requiem* en question, celle-ci, à supposer qu'elle eût un nom, devrait s'appeler Hymne au néant.

Que faut-il entendre par l'éclectisme dont nous venons de parler? Un retour rapide vers les œuvres analogues des principaux devanciers de notre compositeur aide à résoudre la question. Les différences qui séparent le *Requiem* de Mozart de celui de Berlioz quant au style, au mode d'interprétation, à la puissance des effets, sont trop frappantes pour qu'il y ait lieu d'y insister. Entre ces deux chefs-d'œuvre il est un point commun; leurs auteurs, mettant les ressources de leur art au service des paroles par elles-mêmes, tellement significatives, du *Dies iræ,* se sont attachés successivement, scrupuleusement, à chacune d'elles, pour ajouter à son sens un surcroît de terrible énergie ou de suppliante tendresse. Par contre, il a été permis de ranger sous la même désignation plus d'un chant funéraire, absolument affranchi de toute dépendance liturgique, qui fait partie de l'œuvre de Schu-

mann. Le premier qui revient en mémoire est ce *Requiem* de Mignon pour lequel le grand musicien s'en est remis consciencieusement à la foi d'un grand poète. Il en est d'autres plus ou moins abrégés. Tels le chant si court, entonné au moment de la mort de Faust ; le chant, plus concis encore, mais si pénétrant, qui accompagne d'une prière suprême l'âme délivrée de Manfred. Tel encore, et celui-là autrement développé, l'adieu fait en commun, qui, dans la *Vie d'une Rose*, solennise avec une si douce émotion, une simplicité si pure, les modestes et rustiques funérailles d'une jeune fille.

Verdi, lui, se porte à l'extrémité opposée. L'hymne funèbre dont il emprunte les paroles, mais pour soumettre les chants qui leur correspondent à certaines conditions de répétition, de retour, cet hymne, sous sa plume, devient un vrai drame. De tout temps, en effet, les divers facteurs essentiels du drame, furent la terreur et la pitié. Or, qu'est-ce que la *Messe* de Verdi, sinon un dialogue sublime entre la justice d'en-haut et la supplication humaine, qui multiplie ses formes, redouble et enrichit ses accents, afin de la désarmer? Le chant du *Requiem* proprement dit, qui, après avoir servi de préface à l'œuvre, reparaît pour en devenir à peu près l'épilogue, et le *Dies iræ* qui retentit à plus d'une reprise comme un formidable répons, marquent les deux degrés extrêmes qu'atteignent, d'une part, la profonde humilité de la prière, de l'autre, la violence de la colère divine. Et cela est si vrai que, vers la fin, c'est entre ces deux motifs que la lutte se concentre. Le second s'épuise peu à peu et fléchit, mais non sans avoir porté la terreur à son paroxysme par ce *la* bémol aigu, cri bref et perçant, le plus hautement éloquent peut-être qu'il ait été donné à la musique de proférer, avec certain *sol* dièse de la Messe en *ré* de Beethoven (1) et le *si* naturel strident et ironique lancé,

(1) Vers la fin du larghetto qui précède la dernière partie du *Gloria*.

au 2e acte de *Parsifal*, par Kundry (Ich sah Ihn und *lachte*).

Tout autres se montrent la conception et le plan de la composition que Brahms a intitulée : *Requiem allemand*. Si elle n'est pas franchement sécularisée comme les compositions du même ordre, développées ou fort abrégées, qui portent le nom de Schumann, elle n'a pas non plus reçu l'empreinte liturgique que portent, expressément quoique diversement marquée, les chefs-d'œuvre de Mozart, de Berlioz, de Verdi. Tout à fait religieuse par le choix des textes qu'elle adopte pour les traduire, elle est traitée avec la liberté relative impliquée par le fait même d'un choix qui réunit ces textes, recueillis çà et là dans l'Écriture. Au lieu d'une nouvelle interprétation musicale du sombre office catholique, c'est comme un harmonieux rituel formé d'élevations consolantes et de méditations chrétiennes sur ce triple sujet, la Vie, la Mort, l'Éternité. Les chants qui se transmettent ce thème et ses variantes avec un recueillement grave, mais nullement uniforme, paraîtront, en général, appartenir au genre tempéré, si on les compare à ces alternatives, à ces ripostes du pour et du contre, soutenues à outrance par Berlioz ou par Verdi.

Dès l'introduction, qui promet timidement la consolation éternelle à ceux qui souffrent, ces harmonies composites tant aimées par Brahms (1), viennent tout à fait à propos pour poser et absorber en la posant cette antithèse de la félicité et de la douleur. Plus tard, il est vrai, sur ces paroles : « Mort où est ton aiguillon ? Abîme, où est ta victoire ? (2) », les sons éclateront en une sorte d'ex-

---

(1) Sur la pédale grave de *fa* naturel, qui donne la tonique, s'appuient successivement pour accompagner un chant dont toutes les notes pendant huit mesures appartiennent exclusivement à la tonalité de *fa* majeur, les rondes *mi* bémol, *ré*, *ré* bémol, *ut*. Ces mêmes notes, portées à l'octave supérieure, forment de nouveau une progression chromatique descendante, mais qui est, cette fois, une progression par tierces.

(2) *Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?*

clamation pleine de foi, dont nul *Credo* ne dépasserait la véhémence. Partout ailleurs s'allient l'austérité et l'onction, une anxiété sans désespoir et une résignation tour à tour solennelle et attendrie. Dans le quatuor vocal avec orchestre (n° 2 de la partition), pour figurer le lent déclin des années, pour exprimer la fuite insensible du temps, le compositeur introduit des combinaisons de rythmes et d'harmonies appropriées avec un art consommé. Une série d'accords qui, parcourant deux octaves et demie, dans leur marche traînante, descendent du *sol* bémol aigu jusqu'à l'*ut* naturel, dominante de *fa* majeur; la suite d'intervalles diatoniques qui, par une sorte d'hésitation, laisse l'accord de *mi* mineur serrer de près cette même tonalité de *fa* majeur, à laquelle elle doit aboutir après le froissement passager produit par l'émission simultanée des sons *ut* naturel et *si* naturel; le choix même de ces tons de *ré* bémol et de *sol* bémol que le compositeur fait prédominer tour à tour pour en obtenir des sonorités également voilées; en ce qui est de la disposition et de la distribution des parties vocales, l'union étroite qui les fait marcher de concert pour commencer, puis, le second mouvement s'animant un peu, le demi épanouissement qui les écarte par de légères divergences pour les laisser bientôt se rapprocher de nouveau; tout cela forme de profondes et mystérieuses consonnances que nulle disparate ne trouble. Il y a autant de gravité soutenue que de placide confiance dans cette invocation vraiment évangélique adressée à Celui qui reçoit ici une appellation toute familière, *der Ackermann* (le Laboureur), tandis que, chez nous, il doit à la plus haute poésie cet autre nom, *le Moissonneur de l'éternel été* (1).

Qu'il s'agisse des *andante* de ses compositions purement instrumentales, ou bien de ses Lieder et de ses *Chants*, Brahms ne manque ni de langueurs attendries, ni de caressantes douceurs. Il en est dans *Rinaldo*, dont

---

(1) Légende des Siècles. *Booz endormi*.

le charme tient de la magie. Mais nulle de ces caresses musicales, peut-être, n'égale la suavité des motifs rendus par les voix et les parties d'orchestre que lui ont inspirés ces paroles tirées de l'Évangile : « Vous êtes tristes maintenant; mais je reviendrai, et nul ne vous ravira votre joie. » Les quelques notes de chant placées sur le mot *mais* (*aber*), les groupes légers d'accords qui, formant deux séries convergentes, s'avancent l'un vers l'autre, le motif principal qui, tout de suite après, se représente pour se mettre à l'unisson avec l'orchestre, exhalent comme un souffle embaumé. Pour porter le message, pour dévoiler le secret d'un pressentiment divin, comment choisir des accents plus persuasifs, plus pénétrants? Rien de brusque n'altère le cours et ne force le sens des modulations qui suivent; nulle inquiétude, nulle impatience n'agitent cette attente, partagée entre le regret et le désir, inclinée par plus d'une inflexion délicate vers le retour de l'aimable et rassérénante mélodie que l'on a entendue la première.

Il ne se pouvait que Brahms négligeât d'introduire dans la plus considérable des œuvres qu'il ait écrites sur des textes pieux, le dessin consistant en une suite de notes liées deux à deux, qui est l'une de ses figures de style favorites. N'est-ce pas de Sébastien Bach qu'il en tiendrait le goût, le fréquent usage ? Il est bien certain que la combinaison musicale en question reparaît à chaque instant, sous la main du vieux maître, prêtant notamment une accentuation particulière à ses chœurs sacrés (1). Du reste, ce n'est pas seulement par

(1) Le procédé dont il s'agit préside avec une insistance singulièrement obstinée aux mouvements de l'orchestre, tout le long du morceau qui termine la première partie de la *Passion suivant saint Mathieu*. Dans le *Requiem* de Brahms, la partie désignée par le nº 7 : « Heureux ceux qui meurent dans le Seigneur », en porte particulièrement l'empreinte, une très énergique empreinte.

ce point de contact assez mince que l'auteur du *Requiem allemand* adhère aux traditions léguées par le grand ancêtre auquel Mendelssohn et Schumann avaient de leur côté rendu d'incontestables hommages, tout en tempérant, chacun suivant son propre esprit, la féconde sévérité de ses enseignements. Brahms, lui aussi, a subi et modifié en la subissant la même influence, elle est, du reste, la virilité de ce précurseur robuste, que d'autres, le suivant, auront bien pu assouplir et détendre, sans l'énerver, la rigueur des formules où il avait enveloppé et pressé tant de pensées vivifiantes.

Qu'au moment où il abordait un sujet tel que le *Christ au Mont des Oliviers*, Beethoven se soit complètement dérobé à l'influence du grand compositeur dont le nom reste attaché à ce sujet plus vaste, *la Passion*, c'est dans les annales du grand art musical, un fait presque mémorable. Le génie n'est pas toujours suffisamment prémuni contre les erreurs auxquelles le goût est sujet. S'il en est de fréquentes chez un Shakspeare, si un Corneille vieillissant en commit de voulues, de systématiques, celle que l'on a l'occasion unique, ou peu s'en faut, de relever chez Beethoven, est bien faite pour commander l'indulgence. Les avances plus qu'inopportunes, vraiment compromettantes, que, dans la partition en question, le maître fit à la manière théâtrale dont la musique italienne commençait à multiplier les déplorables exemples, ne sont-elles pas, d'abord, rachetées jusqu'à un certain point par quelques beautés sans mélange, ne fût-ce que par le prologue instrumental qui exprime avec une telle justesse de ton les angoisses comprimées d'une douleur surhumaine? Il y a plus, et l'on serait tenté de l'appeler *felix culpa*, la faute qui ménageait à l'incomparable symphoniste une voie détournée, une transition indirecte, imprévue, pour s'élever, des conventions et des bigarrures d'un style plus profane que sacré, jusqu'à la vérité dramatique dont l'opéra de *Fidelio*, précédant de peu le *Freischutz*, allait devenir (quoi qu'on en ait dit, et quoi que, de cer-

tains côtés, on soit encore disposé à dire) une glorieuse manifestation.

Retenons que Brahms, à le mettre en présence de Beethoven considéré comme compositeur religieux, sort vainqueur, incontestablement vainqueur, du rapprochement redoutable, si ce rapprochement ne va pas au-delà du *Christ au Mont des Oliviers*. Par le fait de Beethoven, Jésus avait été mis personnellement en scène. Mais sa parole, en devenant un chant, n'avait rien conservé d'évangélique. Interprétée par Brahms, telle phrase de l'évangile ressort avec un accent profondément humain sans rien perdre de sa mystérieuse noblesse. Tout au plus, la douce magie de l'Art se sera employée à en amortir la trop vive clarté, à mettre plus d'attendrissement encore dans le sens inépuisable qu'elle contient.

On retrouve sans la moindre surprise, dans plus d'un passage du quatuor vocal (n° 2) qui a particulièrement arrêté notre attention, et, mieux encore, dans d'autres parties du *Requiem allemand*, les associations du *legato* employé pour la mélodie et du *staccato* réservé à l'accompagnement, qui sont l'une des formes de style préférées par Brahms. On dirait qu'en donnant au chant les notes tenues sur lesquelles la voix porte et appuie à son aise, il se propose d'insister sur la durée ou la promesse de durée inhérente au sentiment qu'il a l'intention de rendre. Tout à côté, les légères ponctuations des notes rapidement enlevées indiqueraient plutôt certains accidents de temps et de lieu et comme une promptitude à se dérober qui veut être saisie au passage. C'est une remarque que justifieraient d'autres pièces de musique vocale encore que la *Sérénade* ou le délicieux lied intitulé *Durant la pluie*.

Comment quitter l'admirable *Requiem* dont tant de pages doivent à ce qu'on pourrait appeler le clair obscur musical le mystérieux demi-jour qui enveloppe ce qu'elles révèlent, sans emporter, ineffaçable elle aussi et inséparable des impressions douces ou paisiblement attristées,

une autre impression, de nature contraire? Il faut l'avouer en effet, bien qu'on éprouve quelque regret à le dire, les combinaisons matérielles dont Berlioz, aux prises avec le *Dies iræ* (dans la partie formidable de son texte) s'est efforcé de tirer des effets écrasants, devaient être vaincues et le céder à une puissance non moins impérieuse en même temps que supérieure par le caractère moral, nous allions dire psychologique, de l'expression. Il y a, dans l'œuvre de Brahms, à son point culminant, comme des groupes en raccourci formés par les voix et les masses instrumentales, où s'agitent et se tordent, autrement qu'ils ne s'étaient encore agités et tordus à l'appel des sons, le tumultueux effarement, la terreur suprême qui condamnent à ne pouvoir se fuir elles-mêmes des âmes éperdues (1). Tels que les ont amenés, gradués, énergiquement redoublés Berlioz et Verdi, les retentissements du *Tuba mirum* produisent une secousse nerveuse plus violente. Ici, prises en elles-mêmes, les épouvantes déchaînées par la sinistre évocation auront trouvé un mode d'expression plus insistant encore et plus profond.

Entre les Lieder de Brahms, le plus connu jusqu'ici, parmi nous, est sa *Berceuse*. Le fait est assez curieux, pour deux raisons. D'une part, cette mélodie est loin de dépasser le niveau très élevé et généralement, très égal dans son élévation, des morceaux de chant de notre auteur; de l'autre, elle appartient à la classe fort peu nombreuse de ceux que leur sujet laisse étrangers aux passions de l'amour. Ce n'est pas sans dessein que nous employons ce pluriel suranné. Il avait, entre autres mérites, celui d'impliquer la division en moments divers, correspondant à des impressions variables, successives, de l'illusion à jamais renaissante que l'art perpétue de son côté et à sa manière. Et n'est-ce pas l'art musical surtout qui excelle à fixer les rayons aux vibrations inégales, échappés de ce même centre lumineux? Après Schubert, Mendelssohn et

---

(1) N° 6 de la partition. (*Denn es wird die Posaune schallen*, etc.

Schumann, Brahms se rapproche à son tour de l'ardent foyer. Schumann n'avait pas laissé de s'en écarter assez souvent, alors qu'il lui arrivait de négliger la jeunesse sans l'oublier, pour certains retours capricieux vers l'enfance. Ne doit-il pas, du reste, à ces retours, le rare privilège de certains modes d'expression réduits, abrégés, apetissés, si on peut le dire, bien faits pour prêter une fraîche ingénuité même à des sentiments qu'ignore le premier âge? De la passion amoureuse, le génie de Schubert fit jaillir bien des flammes vives, mêlées à des lueurs timidement scintillantes, mais aussi plus d'une étincelle qui est vite devenue cendre. Dans les *Lieder, Romances*, *Chants* (*Gesange*) qui réunis sous plusieurs numéros d'œuvre (1), ont sans doute à l'heure qu'il est dépassé la centaine, Brahms veut uniquement ou peu s'en faut, exalter ou amortir, faire briller ou laisser pâlir, suivant le degré, suivant la nuance qui lui convient, l'un ou l'autre de ces rayons qui, directs ou réfractés, viennent d'une origine commune. L'ardeur d'une tendresse victorieuse éclate à travers chaque note de ce chant (2) qui, par delà l'inquiète agitation de basses, par delà les palpitations de notes syncopées qui passent de la tierce à la seconde, de la seconde à la quarte, fait exulter la liberté triomphante du bonheur. Ici, les regrets douloureux qu'inspire la séparation sont comme bercés par de doux et assoupissants murmures (3). Là, ils s'emportent en une adjuration soudaine et pathétique : « Tendez-vous, » rochers; abaissez-vous, vallons, pour que je revoie ma » bien-aimée! (4) D'autres mélodies, *A l'astre des nuits, Le secret, Chant d'amour* (cette dernière si remarquable par l'heureuse corrélation et le délicat équilibre des deux

(1) Op. 3, 6, 7, 14, 17, 19, 20, 22, 28, 32, 33, 37, 41, 42, 43, 44, 46 à 49, 57 à 59, 61, 62, 63, 66, 69 à 72, etc.

(2) *Junge Lieder*, op. 63, deuxième partie, nº 5.

(3) *Von Waldumkranzter*, etc., op. 57 nº I.

(4) *Sehnsucht*, op. 49, nº 3.

parties analogues, mais inégalement éclairées, en quelque sorte, dont elle se compose) (1) enveloppent le premier aveu d'autant de discrètes réticences que celles qui ont été citées auparavant mettent de franchise hardie à proclamer les joies et les tristesses de la passion. Il importe de s'entendre sur le vrai sens que présente, ici, l'expression *discrète* et d'en écarter tout ce qui impliquerait une idée de faiblesse et d'inconsistance. Les mélodies que Brahms a laissées dans la demi-teinte ne sont jamais indécises par le fait de l'impuissance ou vagues par suite d'une négligence qui s'est contentée de peu. Si elles penchent vers l'ombre plutôt que d'éclater au grand jour, cette dissemblance voulue, jugée nécessaire, ne diminue en rien la puissance de leur jet et la force de leur souffle; elle n'ôte rien à la sincérité de ce qu'elles font entendre à demi-voix au lieu de le déclarer très haut, avec une expansion ignorante de tout ménagement. Ecrire, à l'heure des débuts, un lied comme celui où Brahms a rendu avec une fière et touchante énergie, l'obstination d'un jeune cœur qui refuse « de noyer dans la mer un » amour ferme comme le roc » (2), n'est-ce pas donner un gage du respect non moins fidèle, non moins inviolable, que l'on voue soi-même à la vérité de l'expression, à la justesse de l'accent?

Assurément, Schumann, ailleurs que dans le beau chant qu'il a intitulé *Sehnsucht*, montre à quel point il sait étendre la portée de ses élans, et en accroître l'impétuosité. Il n'en est pas moins vrai que le caractère dominant de la plupart de ses Lieder est une gracilité fine, mince, dégagée de tout apprêt, exempte de toute surcharge. Brahms s'est bien gardé de vouloir renchérir sur cette aimable concision, évitant ainsi le risque d'écourter ce qui était bref, d'étrangler ce qui était serré avec adresse. Il a plutôt réagi dans une certaine mesure, et sans

---

(1) *An den Mond, Geheimniss, Minnelied*, op. 71, nos 2, 3, 5.
(2) *Liebestreu*, op. 3, no I.

abonder dans le sens opposé. C'est ainsi qu'autour, à côté de telle euphonie parfaitement d'accord avec le texte traduit, il ne se fait faute de glisser quelque accompagnement ingénieux, doué d'une liberté qui lui donne l'air de se jouer d'elle, si ce n'est de la contrarier. Pourquoi n'en a-t-il pas constamment usé à cet égard comme il l'a fait pour des romances et des lieder tels que sa *Sérénade* si épanouie, si rayonnante de bonheur (op. 58, 2e partie, n° 8), la sublime *Mélancolie* (op. 58, 2e partie, n° 5), le *Colin-Maillard* (1), (op. 58, 1re partie, n° 1), la *Religieuse et le Cavalier* (duetto, op. 28, n° 1), *Sur le Lac* (op. 59, 1re partie, n° 2)? Réduire l'accompagnement, sinon à servir docilement d'écho à la tonalité choisie pour le chant, du moins à s'en éloigner fort peu, se borner même à détacher la partie vocale sur ces inoffensives consonnances dont Schubert se contente assez souvent et dont Bellini ne se lasse jamais, c'eût été de sa part un procédé si peu compromettant, beaucoup même diront si naturel! C'est vraiment dommage que Brahms n'ait pas montré cette complaisance; dommage pour les autres, dommage pour lui-même. Il doit être si doux pour un compositeur de se rendre ce consolant témoignage qu'il a fait son possible pour épargner à ses auditeurs jusqu'au moindre effort, jusqu'à la plus légère peine! Il faut croire que pour risquer des rapprochements d'une autre sorte, Brahms aura eu ses raisons à lui, raisons qu'il n'est peut-être pas bien malaisé de découvrir. Comme l'a dit Berlioz dans un accès d'optimisme, d'un optimisme qui n'a rien d'outré : « On ne peut cependant pas mécontenter tout le monde », et tout le monde, en effet, n'est pas

---

(1) Si on ne connaissait le sujet de cette mélodie, on la prendrait sans doute pour la plus tendre déclaration. Schumann, lui, l'aurait certainement tenue bien plus rapprochée du sens tout familier des paroles. N'est-il pas l'auteur de ces appropriations si humbles, si condescendantes, de ces adorables enfantillages, la *Bête du bon Dieu*, le *Marchand de Sable*, etc. On voit bien que Brahms a cédé à ses préoccupations dominantes; on devine là-dessous les *passions de l'amour*.

dérouté par les transactions, les alliances rapidement nouées et rompues que l'auteur de *Rinaldo*, soit tolérance, soit audace, fait entrer dans ses combinaisons harmoniques. Il suffit même d'une bonne volonté unie à un peu de bon goût pour surmonter certaines résistances préalables. Ces diaprures marginales qui, au lieu de souligner le texte musical, le bordent, en approchant, en écartant tour à tour leurs capricieux méandres, peuvent sembler téméraires d'abord. Elles se font bien vite admettre comme opportunes et de là à s'imposer en vertu du droit indémontrable qu'exerce leur grâce subtile, évasive et pénétrante à la fois, il n'y a pas loin.

Telle mélodie, très claire, très large, est effleurée par des notes de piano à l'intonation incertaine, jetées goutte à goutte et comme au hasard (1). Est-ce que ce léger clapotis en gêne le pur et charmant essor ? Ne se glisserait-il pas là, plutôt, comme un complément qui est tout à fait de circonstance ? Il en est de même et à plus forte raison, de l'accompagnement qui fait flotter une pénombre traversée par plus d'un murmure furtif et d'un souffle indistinct sur cet autre lied, intitulé le *Crépuscule* (2). Trouver bizarre et surchargée telle enveloppe d'arpèges interrompus à deux reprises par le tressaillement d'octaves syncopées, pourrait être un jugement inconsidéré ; le clair obscur qui se joue sur ces replis chatoyants, va si bien avec l'animation changeante qui est le propre du souvenir ! Ici, en effet, c'est le souvenir qui a la parole : c'est lui qui, se retournant vers l'enfance et vers la patrie en reste au regret ou bien fait appel au souhait, suivant

---

(1) Durant la pluie (*Wähend des Regens*), op. 58, 1re partie, no 2.

(2) *Abenddämmerung* (op. 49, no 5). Quelque temps après, Brahms, dans un autre *Effet de soir*, d'un sentiment absolument différent, quoique d'une sincérité musicale non moindre (op. 59, 1re partie, no 1), devait montrer comment, avec les impressions poétiques d'un texte de Gœthe, pouvaient s'accorder la fermeté douce, les nuances transparentes d'accents nouveaux, de manière à faire paraître plus ou moins superficiel tout ce qui serait tenté, même de sérieux, dans le même sens.

que le motif s'exalte ou s'attendrit, en passant du majeur au mineur (1). Que de régions intellectuelles, sans parler de la musique en général et de celle de Brahms en particulier, où il y a risque d'erreur à tenir pour contradictoire ce qui est simplement complémentaire !

Deux choses, par exemple, deux genres de production qu'il serait assez malaisé de concilier en les complétant l'un par l'autre, ce sont la mélodie *vraie* (2), et cette mélodie invariablement dansante qui, encouragée par la dépravation du goût public comme par les défaillances, ou niaises, ou intéressées d'une critique d'art étrangement complaisante, élève de plus en plus la prétention de se subroger à elle. Constater qu'à cet égard, Brahms a su se défendre de toute intrusion compromettante, de toute alliance suspecte, ce serait ne lui faire que médiocrement honneur. Que, par contre, il est des rapprochements, des mélanges qui rendent tout à fait compatibles la naïveté et un raffinement de sensibilité qui exclut toute recherche, le nâturel et une sorte de mignardise sans préciosité, voilà ce que notre compositeur prouve victorieusement, et il le fait en s'établissant par une sorte d'offensive habile sur le terrain même où la mélodie est en possession de recevoir, sous couleur d'hommages, le plus d'affronts. La valse a inspiré à M. Sully Prudhomme une pièce de poésie singulièrement mi-partie de frivolité et de grand sérieux, où le rythme de danse alterne avec un autre rythme adapté à une arrière-pensée persistante, et ramenant l'évocation d'un paysage austère (3). Ce même mouvement de valse, traîné à travers tant de vulgaires profanations, Brahms, lui aussi, le prenant au sérieux, en use à

---

(1) *O wüsst ich doch* (op. 63, 2e partie, no 2).

(2) Quel triomphe pour cette mélodie là, ou plutôt quelle suite de triomphes, dans ces quinze *Romances* (op. 33), écrites sur les paroles de la *Maguelonne* de Tieck ; trésor musical composé de joyaux précieux, étincelant des feux les plus variés, qui devrait suffire, ce nous semble, pour la gloire d'un compositeur !

(3) *Les Solitudes*, p. 124.

sa manière et lui confie bien des sous-entendus. Il obtient de lui qu'il donne le ton à une émotion sincère au lieu de provoquer une sensation équivoque, qu'il note un soupir, qu'il voile une réticence gracieuse, qu'il marque discrètement la mesure pour un battement du cœur, au lieu de régler exactement des pas ; en un mot, il le spiritualise. Tel est bien le sens de ses *Liebeslieder*, divisés en deux séries (1). Tel est le secret des nuances musicales finement assorties pour plus d'un amoureux quatrain ; nuances d'une tendresse sans pareille, que n'altèrent ni pâleur, ni mollesse, ni le moindre mélange de faux brillants. La publication empressée de ces *Suites* en Angleterre (2), aura montré une fois de plus quelle complaisance la patrie de Shelley et de Tennyson met à accueillir les productions religieuses ou poétiques de l'art musical, quand elle ne peut offrir l'hospitalité à leurs auteurs. Seulement l'art comme le temps a marché, depuis l'époque où la traduction musicale par un Pleyel des vers de Burns et de Thomson était sollicitée comme une faveur enviable. Pour mesurer le progrès accompli à cet égard, il suffit de prononcer le nom de Brahms. Chez nous, des musiciens aussi distingués que le sont MM. Th. Gouvy et Paul Lacombe, ne trouvant pas trop téméraire l'entreprise du grand compositeur allemand, ont, en cherchant à la soutenir pour leur part, fait preuve d'une heureuse indépendance (3).

A rapprocher ces aimables inspirations des *Danses hongroises*, du même auteur, de ces danses beaucoup plus connues, qu'enlève une ardeur si impétueuse, que fait bondir une si vive agilité, on se convaincrait que dans une sphère moins large que celle où la symphonie prend

---

(1) Op. 52 et op. 65.

(2) La traduction du texte joint à la *Suite*, op. 65, est due à Mrs Natalia Mac Farren.

(3) Voir les *Valses de fantaisie* (op. 54), de M. Th. Gouvy et les *Esquisses et Souvenirs* (fantaisies en forme de valse, op. 28), de Paul Lacombe.

ses ébats, sous des formes plus modestes et plus intimes encore que celles de la musique de chambre, Brahms a su plier le rythme binaire et le rythme ternaire à des significations qui tranchent autant que peut le souhaiter l'amour le plus violent du contraste.

A tout propos, hors de propos le plus souvent, on parle de musique *savante*. Avec un peu de réflexion ou d'amour propre bien placé, on en parlerait moins; car on se souviendrait que dans un ordre d'idées voisin de celui-là, le paysan, le provincial illettré, la femme qui a passé par le couvent, ne savent disposer que d'un mot pour définir à leur façon le penseur, le poète, le grand écrivain aussi bien que l'archéologue du cru, tous égaux devant l'ignorance, et ce mot est celui-ci : un savant (autrement dit quelqu'un de sérieux et d'ennuyeux). Que ne préfère-t-on du moins pour la musique une épithète voisine, qui est en train de faire une telle fortune, celle de *scientifique*? Adjectif pour adjectif, cela sonne, en tout cas, terriblement faux quand il s'agit de l'un ou de l'autre de ces grands compositeurs modernes qui excellent à charger ces trois mystérieuses puissances, l'harmonie, la mélodie, le rythme, diversement et parfois inégalement associées, de proclamer très haut ou de révéler très délicatement les secrets du sentiment. Le sentiment, c'est bien, dans ce vaste royaume des sons, le vrai, le légitime souverain qui veut qu'on le reconnaisse et qu'on le serve. Certains maîtres anciens qui firent volontiers de la science pour le plaisir d'en faire, purent systématiquement ou par accident lui devenir infidèles; mais la méconnaissance brutale, l'injure et la trahison lui viennent de cette masse immense d'auditeurs qui se laissent prendre aux faciles et banales séductions de l'oreille. Simple et, par suite, exprimé simplement; intense, profond, impérieux, exigeant dès lors que l'expression qui doit se mettre à ses ordres, vienne de plus haut, de plus loin, pour mieux lui répondre, c'est lui qu'il s'agit de retrouver et d'honorer dans le génie de ses divers interprètes,

et c'est à lui, droit à lui, que va Brahms, avec un langage parfois un peu affecté, mais le plus souvent digne, absolument digne de traduire la grâce, la force, les soudains et illusoires élans de ce maître des âmes. Appelons l'auteur de *Rinaldo* un très habile musicien, soit. Mais que faut-il entendre par cette sorte d'habileté? Un genre de *savoir* qui ne s'apprend pas; le privilège départi à un très petit nombre par la faveur des cieux. A ceux-là appartient le fil conducteur qui permet de pénétrer et d'éveiller des échos pour la première fois entendus dans les replis écartés de ces *labyrinthes illimités* (1) dont parle, à propos de la *Toute-puissante musique* (2), le poète le plus profondément initié aux accords ineffables de la poésie et de la musique qui fut jamais.

« C'est faute de pénétration que nous concilions si » peu de choses » (3). Avec un peu de cette pénétration dont un moraliste aimable entre tous regrette la rareté, il va de soi qu'admirateur de Berlioz, avant que la mode fût venue de l'applaudir, et son admirateur encore, si elle passe, on se déclare pour Wagner, en dépit des animosités de Berlioz; il va de soi encore que l'on découvre chez Brahms, à meilleur titre encore que chez Schumann, un successeur de Beethoven, sans qu'il en coûte rien à la gloire de Schumann.

---

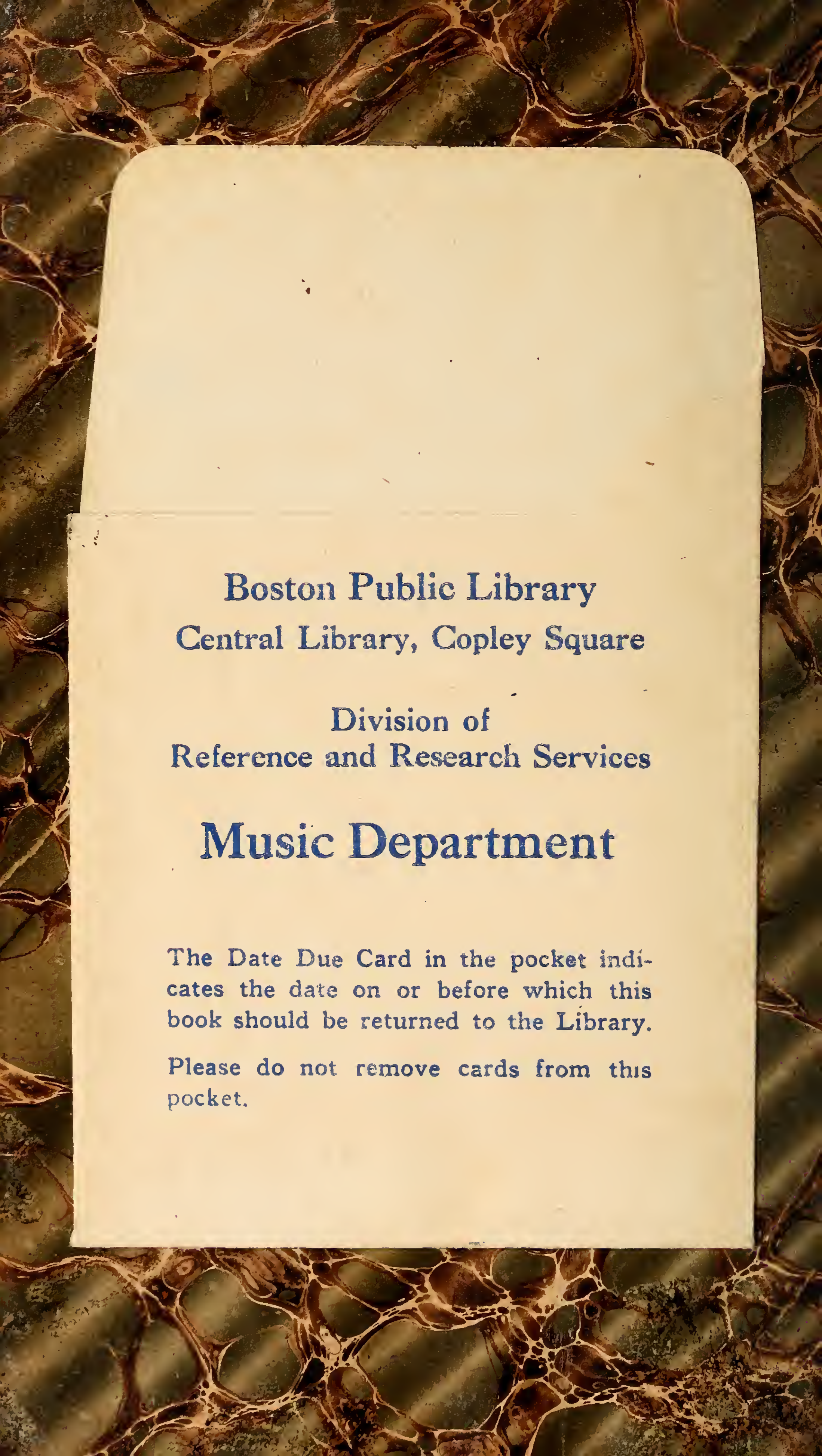
(1) Which, through the deep and labyrinthine soul,
Like echoes through long caverns, wind and roll.
(SHELLEY. *Prometheus unbound*, act. 1).

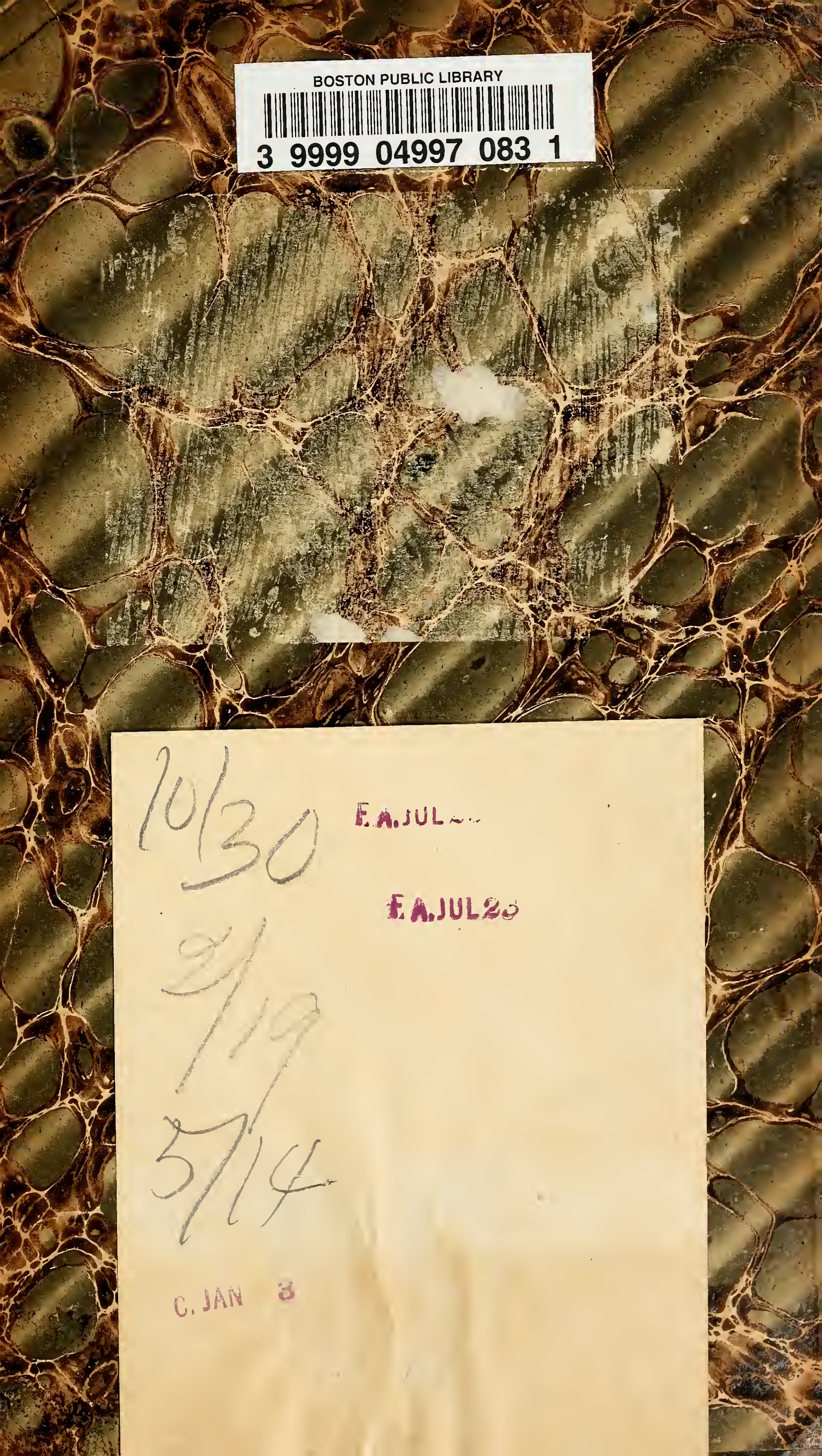
(2) ... The Omnipotence
Of music..... (Id. id.)

(3) Vauvenargues.

Paris.— Imp. de G. Balitout et Cᵉ, 7 rue Baillif




Boston Public Library
Central Library, Copley Square
Division of
Reference and Research Services
Music Department
The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.
Please do not remove cards from this pocket.



BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04997 083 1
10/30
E.A.JUL
E.A.JUL 2
9/19
5/14
C. JAN 3

